

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO EM ARTES**

RICARDO JOSÉ DE CAMPOS

O GESTO, A FORMA E A COR NA PINTURA DE TOMIE OHTAKE

**VITÓRIA
2017**

RICARDO JOSÉ DE CAMPOS

O GESTO, A FORMA E A COR NA PINTURA DE TOMIE OHTAKE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em História e Crítica da Arte.
Orientadora:
Prof.^a. Dr.^a. Almerinda da Silva Lopes.

VITÓRIA
2017

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Setorial do Centro de Artes da Universidade Federal do
Espírito Santo, ES, Brasil)

C198g Campos, Ricardo José de, 1957-
O gesto, a forma e a cor na pintura de Tomie Ohtake /
Ricardo José de Campos. – 2017.
174 f. : il.

Orientador: Almerinda da Silva Lopes.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Ohtake, Tomie, 1913-2015. 2. Pintura. 3. Formas. 4. Cor. 5.
Gestos na arte. I. Lopes, Almerinda da Silva, 1947-. II. Universi-
dade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

RICARDO JOSÉ DE CAMPOS

O GESTO, A FORMA E A COR NA PINTURA DE TOMIE OHTAKE

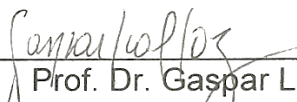
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História e Crítica da Arte.

Aprovada em 19 de maio de 2017.

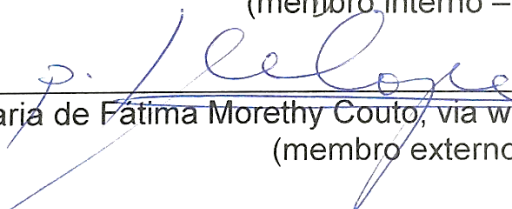
Comissão Examinadora



Profa. Dra. Almerinda da Silva Lopes
(orientadora – PPGA/UFES)



Prof. Dr. Gaspar Leal Paz
(membro interno – PPGA/UFES)



Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto, via webconferência
(membro externo – UNICAMP)

Aos meus pais, Veridiano (in memoriam) e Rosires, pela minha formação, por tudo, sempre.

À minha esposa Guiomar e a meus filhos Pedro e Ana, pelo amor, carinho, apoio e paciência.

Aos meus irmãos Marcos, Maria e Marcelo pelo amor e amizade.

AGRADECIMENTOS

A Almerinda da Silva Lopes, pelo acolhimento e generosidade. Pela orientação durante todo o processo, pela cuidadosa leitura e precisas pontuações na correção do trabalho e construção das ideias.

A Maria de Fátima Morethy Couto pelas preciosas contribuições no Exame de Qualificação.

A Gaspar Leal Paz pelo acolhimento e contribuições no Exame de Qualificação.

A todos os demais professores do mestrado, por contribuírem direta ou indiretamente na construção desse trabalho: Alexandre Emerick Neves, Ricardo Maurício Gonzaga, Angela Maria Grando Bezerra e Ricardo Luiz Silveira da Costa.

RESUMO

A pintura de Tomie Ohtake se destaca no conjunto de sua obra como o meio através do qual a artista mais se expressou. Pautada por uma busca incessante, passa por diferentes períodos, distintas inquietações, tendo percorrido pouco mais de sessenta anos de produção. A discussão suscitada nesta dissertação elege como recorte pinturas das fases: “cegas”, “campos de cor”, “arquiteturas”, “curvas”, “círculos” e “monocromos”. Nosso objetivo consiste em desenvolver uma pesquisa teórica que levante questões subjetivas e objetivas da obra da artista, com vistas a explorar seu espaço. A investigação terá por viés a análise do *gesto*, da *forma* e da *cor*, elementos plásticos indissociáveis e reveladores de sua poética. A sustentação teórica, feita por meio de revisão bibliográfica, foi associada a interlocuções com sua fortuna crítica, objetivando o entendimento das questões levantadas. O contato *in loco* com a obra, possibilitou aferir detalhes relevantes na análise de algumas obras. Aproximações a movimentos paradigmáticos da arte moderna e artistas específicos foram feitos, no intento de estabelecer diálogos pontuais. Associada à Abstração Informal, a artista tangencia a vertente Geométrica, contudo segue um caminho singular, em que o informal e uma geometria biomórfica fundem-se num amálgama. Sua pintura, em muitos momentos, parece manifestar uma conexão singular entre Oriente e Ocidente, e empreender uma diligente busca pela síntese plástica.

Palavras-chave: Tomie Ohtake. Pintura. Gesto, Forma e Cor.

ABSTRACT

Tomie Ohtake's painting stands out in her work as the way she mostly expressed herself. Guided by an incessant search, she goes through different periods, distinct anxieties, having covered little more than sixty years of production. The discussion elicited in this dissertation chooses paintings of the phases: "blind", "color fields", "architectures", "curves", "circles" and "monochrome". Our objective is to develop a theoretical research that raises subjective and objective questions of the artist's work, in order to explore its space. The research has as objective an analysis of the gesture, of the form and the color, inseparable plastic elements and revealing of its poetics. The theoretical support, made through a bibliographical review, was associated to interlocutions with its critical criticism, aiming the understanding of the questions raised. The contact in loco with the work, made possible to check relevant details in the analysis of some works. Approaches to paradigmatic movements of modern art and specific artists were made, attempting to establish punctual dialogues. Associated with Informal Abstraction, the artist tangents to the Geometric strand, iyet it follows a singular path, in which the informal and a biomorphic geometry merge into an amalgam. Her painting, in many moments, seems to manifest a singular connection between East and West, and to undertake a diligent search for the plastic synthesis.

Key words: Tomie Ohtake. Painting. Gesture, Form and Color.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – O Gesto, a Forma e A Cor - na pintura de Tomie Ohtake.....	20
Figura 02 – Materiais usados na arte tradicional japonesa.....	22
Figura 03 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1953. Óleo s/ tela, 54 x 65 cm.....	24
Figura 04 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1952. Óleo s/ tela, 38 x 55 cm.....	24
Figura 05 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1957. Óleo s/ tela, 75 x 60 cm.....	29
Figura 06 – Manabu Mabe. <i>Sem Título</i> , 1958. Laca s/ duratex, 50 x 61 cm.....	29
Figura 07 – Flávio-Shiró. <i>Máquina humana</i> , 1969. Óleo s/ tela, 126 x 203 cm.....	30
Figura 08 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1954. Óleo s/ tela, 46 x 76 cm.....	32
Figura 09 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1956. Óleo s/ Tela, 57 x 75 cm.....	33
Figura 10 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1960. Óleo s/ Tela, 74 x 74 cm.....	35
Figura 11 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1960. Óleo s/ tela, 74,7 x 100 cm.....	36
Figura 12 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1959. Óleo s/ tela, 59 x 83 cm.....	39
Figura 13 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1963. Óleo s/ tela, 135 x 85 cm.....	45
Figura 14 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1963. Óleo s/ tela, 135 x 100 cm.....	46
Figura 15 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1964. Óleo s/ tela, 136 x 86 cm.....	47
Figura 16 – Mark Rothko. <i>Sem Título</i> , 1949. Óleo s/ tela, 207 x 167 cm.....	48
Figura 17 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1964. Óleo s/ tela, 120 x 100 cm.....	49
Figura 18 – Tomie Ohtake. Pinturas a óleo s/ tela – três telas da mesma série.....	52
Figura 19 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1965. Óleo s/ tela, 155 x 117 cm.....	54
Figura 20 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1972. Óleo s/ tela, 111 x 136 cm.....	56
Figura 21 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1970. Serigrafia, 170 x 220 cm.....	58
Figura 22 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1970. Óleo s/ tela, 170 x 220,5 cm.....	58
Figura 23 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1969. Óleo s/ tela, 99 x 81 cm.....	60
Figura 24 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1969. Óleo s/ tela, 135 x 135 cm.....	62
Figura 25 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1970. Óleo s/ tela, 171 x 200 cm.....	63
Figura 26 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1974. Óleo s/ tela, 100 x 100 cm.....	64

Figura 27 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1978. Óleo s/ tela, 100 x 100 cm.....	65
Figura 28 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1982. Acrílica s/ tela, 100 x 100 cm.....	67
Figura 29 – Rui Ohtake. <i>Instituto Tomie Ohtake</i> , 2001.....	68
Figura 30 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1976. Óleo s/ tela, 20 x 20 cm.....	69
Figura 31 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1983. Óleo s/ tela, 100 x 100 cm.....	70
Figura 32 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1986. Óleo s/ tela, 135 x 270 cm.....	70
Figura 33 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1962. Óleo s/ Tela, 87 x 75 cm.....	73
Figura 34 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1995. Acrílica s/ tela, 129,8 x 200 cm.....	73
Figura 35 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1989. Acrílica s/ tela, 180 x 170 cm.....	74
Figura 36 – Diagrama de Edwin Hubble.....	75
Figura 37 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1994. Acrílica s/ tela 170 x 170 cm.....	77
Figura 38 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1994. Acrílica s tela 200 x 200 cm.....	78
Figura 39 – Wassily Kandinsky. <i>Vários Círculos</i> , 1926. Óleo s/ tela.....	80
Figura 40 – Robert Delaunay. <i>Simultaneous Contrasts: Sun and Moon</i> , 1912.....	81
Figura 41 – Jordan Belson. <i>Samadhi</i> , Filme, 1967.....	82
Figura 42 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1990. Acrílica s/ tela, 100 x 130 cm.....	84
Figura 43 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 2009. Acrílica s/ tela, 170 x 170 cm.....	86
Figura 44 – Massao Okinaka. <i>Sem Título</i> , s. d. Nanquim sobre papel washi.....	87
Figura 45 – Kazuaki Tanahashi. <i>Circle, Circle, Circle</i> , 2013.....	88
Figura 46 – Ray Carbullido. <i>Círculo Zen/ Artes Marciais</i>	89
Figura 47 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 2009. Acrílica s/ tela, 200 x 200 cm.....	90
Figura 48 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 2010. Acrílica s/ tela, 150 x 150 cm.....	91
Figura 49 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 2009. Acrílica s/ tela, 170 x 170 cm.....	95
Figura 50 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 2010. Acrílica s/ tela, 150 x 150 cm.....	96
Figura 51 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 2010. Acrílica s/ tela, 150 x 150 cm.....	97
Figura 52 – Wassily Kandinsky. <i>Esquema das variações de temperatura</i>	101
Figura 53 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1962. Óleo s/ tela 135 x 75 cm.....	102

Figura 54 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 2009. Acrílica s/ tela, 150 x 150 cm.....	103
Figura 55 – Carla Chain. <i>Lua Nova</i> , 2013. Vídeo.....	104
Figura 56 – Ivan Serpa. <i>Formas</i> , 1951. Óleo s/ tela, 97,0 x 130,2 cm.....	105
Figura 57 – Alexander Rodchenko. <i>Círculo Branco</i> , 1918. Óleo s/ tela.....	105
Figura 58 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 2009. Acrílica s/ tela 150 x 150 cm.....	106
Figura 59 – “Blocos de Linhas”. Estudos de Tomie - o processo de criação.....	108
Figura 60 – “Blocos de Cores”. Estudos de Tomie - o processo de criação.....	109
Figura 61 – A cor nas pinturas, gravuras e esculturas de Tomie.....	113
Figura 62 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1960. Óleo s/ tela, 77,5 x 62,5 cm.....	114
Figura 63 – Desenho esquemático das cores.....	114
Figura 64 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1959. Óleo s/ tela, 75,5 x 95,5 cm.....	115
Figura 65 – Desenho esquemático das cores.....	115
Figura 66 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1987. Óleo s/ tela, 150 x 150 cm.....	117
Figura 67 – “Blocos de Cores”. Estudos de Tomie - o processo de criação.....	120
Figura 68 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1987. Óleo s/ tela, 101 x 101 cm.....	120
Figura 69 – Tomie Ohtake. <i>As quatro estações</i> , 1991. Pintura – estudo.....	123
Figura 70 – Tomie Ohtake. <i>As quatro estações</i> , 1991. Quatro painéis.....	123
Figura 71 – Wassily Kandinsky. <i>Estudo de cor. Quadrados com círculos</i>	126
Figura 72 – Tomie Ohtake. Pinturas a óleo s/ tela – duas telas da mesma série....	128
Figura 73 – Desenho esquemático das cores usadas nas obras acima.....	128
Figura 74 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1986. Óleo s/ tela, 101 x 101 cm.....	129
Figura 75 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1961. Óleo s/ tela, 120 x 110 cm.....	130
Figura 76 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1961. Óleo s/ tela, 61,5 x 61,5 cm.....	131
Figura 77 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1961. Óleo s/ tela, 135 x 75 cm.....	132
Figura 78 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 2012. Acrílica s/ tela, 175 x 175 cm.....	134
Figura 79 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 2012. Acrílica s/ tela, 100 x 100 cm.....	135
Figura 80 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 2013. Acrílica s/ tela, 100 x 100 cm.....	135

Figura 81 – Tomie Ohtake. <i>Sem Título</i> , 1961. Acrílica s/ tela, 130 x 130 cm.....	136
Figura 82 – Exposição <i>Tomie Ohtake 100-101</i> . Monocromos Brancos.....	138
Figura 83 – Exposição <i>Tomie Ohtake 100-101</i> . Monocromos Vermelhos e Amarelos.....	138
Figura 84 – Exposição <i>Tomie Ohtake 100-101</i> . Monocromo Branco; Monocromos Verde, Azul e Vermelho.....	139
Figura 85 – Tomie Ohtake. <i>Sem título</i> , 2014. Acrílica s/ tela, 150 x 150 cm.....	146
Figura 86 – Tomie Ohtake. <i>Sem título</i> , 2014. Acrílica s/ tela, 120,0 x 150,5 cm.....	147
Figura 87 – Tomie Ohtake. Monocromos brancos - detalhes de telas diversas.....	148
Figura 88 – Tomie Ohtake. <i>Sem título</i> , 2014. Acrílica s/ tela, 100,5 x 100,5 cm.....	150
Figura 89 – Tomie Ohtake. <i>Sem título</i> , 2013. Acrílica s/ tela, 100 x 100 cm.....	151
Figura 90 – Tomie Ohtake. <i>Sem título</i> , 2013. Acrílica s/ tela, 100 x 100 cm.....	152
Figura 91 – Tomie Ohtake. <i>Sem título</i> 2014 - Acrílica sobre tela 150,5 x 151 cm...	154
Figura 92 – Tomie Ohtake. <i>Sem título</i> , 2014. Acrílica s/ tela, 151 x 150,5 cm.....	155
Figura 93 – Tomie Ohtake. <i>Sem título</i> , 2014. Acrílica s/ tela, 80 x 161 cm.....	156

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 O GESTO E A FORMA	18
1.1 RAÍZES E <i>SEIBI-KAI</i>	18
1.2 PINTURAS CEGAS	33
1.3 MATERIALIDADE, CAMPOS DE COR, ARQUITETURA ANCESTRAL	42
2 A LINHA CURVA	58
2.1 GESTO ESPONTÂNEO	58
2.2 O UNIVERSO CURVO	71
2.3 <i>ENSO</i> – O CÍRCULO IMPERFEITO	83
2.4 O REDONDO – A FORMA SINTÉTICA	94
3 POÉTICAS DA COR	111
3.1 A QUESTÃO DA COR	111
3.2 SÍNTESE CROMÁTICA	126
3.3 MONOCROMOS - PINTURAS 100 – 101	136
4 CONCLUSÃO	156
5 REFERÊNCIAS	160

INTRODUÇÃO

Interessa-nos nesta pesquisa explorar a poética pictórica de Tomie Ohtake. Tendo transitado igualmente em outras áreas, como gravura, escultura, cenografia, instalações e obras públicas, a pintura foi o meio através do qual a artista mais se expressou. Nossa pesquisa terá como recorte algumas obras selecionadas em momentos significativos da sua trajetória. Sendo associada mais propriamente ao Abstracionismo Informal, a questão do *gesto* será um dos nossos objetos de pesquisa, e em consequência a sua pincelada.

Por se tratar de uma pintora que recebe toda a carga de uma tradição moderna, e tende em vários momentos ao Abstracionismo Geométrico, embora este lhe venha com uma roupagem e abordagem (diríamos sofisticação) bastante original, conforme se tentará demonstrar na pesquisa, a *forma*, nas diferentes proposições da artista, será analisada.

Questão não menos importante da obra deixada por Tomie, senão talvez, o mais relevante elemento plástico trabalhado em suas pinturas, a *cor* ocupará igualmente um lugar de destaque em nossa pesquisa. A maneira como esse elemento foi tratado por ela, em toda sua obra, começando com uma paleta mais generosa e depois vem reduzindo o número de cores até os monocromos.

A fortuna crítica sobre Tomie tem sido construída por renomados escritores, poetas, jornalistas e críticos, entre eles Pietro Maria Bardi, Mário Pedrosa, Frederico Morais, Miguel de Almeida, Agnaldo Farias, Paulo Herkenhoff, Gabriel Pérez Barreiro, Miguel Chaia e Paulo Miyada, dentre outros. Utilizaremos esse material para nossas reflexões, cruzando as perspectivas dos autores.

A fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, que fala de sensação, da relação do corpo com o mundo, da apreensão do conhecimento e da percepção do mundo que se faz com o corpo, por meio da sua própria existência, em um mundo que é temporal e espacial, será tomada como referência na construção de um possível arcabouço filosófico de Tomie. O *gesto* desenha o mundo. Essa referência, ou influência, pode ser pensada, principalmente, a partir das denominadas “pinturas cegas”, quando a artista teve contato com a literatura do filósofo através de Mario Pedrosa, e daí por diante, parece permear toda sua experiência plástica.

Para fundamentar alguns conceitos de pintura, bem como questões técnicas, tomaremos por base autores como Fayga Ostrower, Ray Smith, Israel Pedrosa, Josef Albers, Wucius Wong, Rainer Wick, Lilian Barros. Como sustentação teórica, em diálogos com a Arte Abstrata lançaremos mão das pesquisas de Almerinda da Silva Lopes, Walter Zanini, Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger, Mário Pedrosa, entre outros. Autores clássicos serão chamados quando suas abordagens coincidirem com a perspectiva proposta, dentre eles Argan, Chipp, Stangos, Harrison, Gooding, Read, Rickey, Greenberg.

Nossa pesquisa se justifica pelo fato de ainda não termos um material acadêmico que aborde de forma mais abrangente a pintura da artista, em especial suas últimas obras, e que possa avaliar suas contribuições para a arte brasileira. Principalmente com referência aos aspectos do gesto, forma e cor, com ênfase nas formas curvas e nos monocromos, os quais foram as suas últimas pinturas, realizadas entre 100 e 101 anos de idade.

Este projeto de pesquisa começou a ser esboçado no decorrer dos estudos realizados na disciplina Teoria e História da Arte Contemporânea, cursado no Programa de Pós-graduação em Artes (PPGA) na condição de aluno especial. Na ocasião, as questões relativas aos problemas da pintura mostraram-se um interessante tópico para nossa pesquisa em História da Arte, especialmente os movimentos a partir das pesquisas desenvolvidas pelas vanguardas europeias do início do século XX, vindo até a arte contemporânea. A pintura de Tomie Ohtake nos chamou a atenção ao pesquisar os artistas brasileiros de tendência abstrata, da vanguarda dos anos 1950 que ficou conhecida como Abstracionismo Informal, de um lado, e Abstracionismo Geométrico de outro. Ohtake, conforme se verá, não se filiara propriamente a nenhum dos movimentos, embora na sua obra possam ser encontrados elementos que a aproximem de ambas as tendências.

Tendo a oportunidade de visitar em janeiro de 2014 a mostra retrospectiva comemorativa de seu centenário, denominada *Tomie Ohtake - Gesto e Razão Geométrica*, em São Paulo no Instituto que leva seu nome, a singularidade e a força de sua obra suscitaram questões e inquietações que nos convidaram a uma reflexão. A referida exposição reuniu cerca de 80 trabalhos, na sua grande maioria, pinturas feitas a partir de 1952 até àquela data. Em 2015, já aluno do PPGA, ao visitarmos a

exposição *Tomie Ohtake 100-101*, decidimos voltar nossa atenção às questões abordadas nos seus últimos trabalhos, realizados aos 100 e 101 anos de idade. Em 2016 foi a vez da exposição *Tomie Ohtake - Orbis Tertius*, já após o falecimento da artista.

Três hipóteses surgiram decorrentes de uma análise prévia da obra da artista. A primeira é que sua pintura pode ser vista como confluência de culturas, como fusão de linguagens plásticas entre Oriente e Ocidente. E ainda, pode ser pensada pelo viés de um posicionamento não antagônico, que tende ora para o informalismo, ora tangencia o formalismo. Outra hipótese aventada é que o foco da artista tenha sido a busca pela síntese formal, no sentido amplo de composição pictórica. Persegue a economia dos meios plásticos, e fundamenta sua pesquisa na prerrogativa da síntese.

Como tema introdutório, na primeira seção do Capítulo 01, abordaremos as raízes de Tomie, passando por alguns aspectos da arte japonesa, sua iniciação na pintura e as primeiras telas abstratas. A seguir, destacaremos sua participação no grupo *Seibikai*, onde pontuaremos algumas características de artistas como Mabe e Shiró, relacionadas com o vocabulário gestual e caligráfico. A pesquisa de Ana Paula Nascimento (*Nipo-brasileiros*), acrescida de alguns depoimentos de Tomie, como os coletados por Miguel de Almeida, nos servirão de base para tal. Começando a segunda seção, investigaremos a série que ficou também conhecida como “pinturas cegas”, momento em que entra em contato com Mario Pedrosa. A abstração de concepção Informal é marcadamente afirmada. A questão do gesto na pintura, fundamental para a artista, do envolvimento corpóreo com a obra, como presença física, terá em Merleau-Ponty um aporte teórico. Finalizando o capítulo, na terceira seção, a pesquisa se volta para a materialidade da pintura, em diálogo com o Abstracionismo Matérico e com o Expressionismo Abstrato. No que tange ao gesto e a forma, perpassa um período no qual pode ser identificada uma aproximação a Mark Rothko. Suas pesquisas cruzam com o conceito de “campos de cor” (*color fields*). Surgem ainda em suas telas, formas que remetem a uma arquitetura tosca e ancestral, indícios de investigação sobre a relação de equilíbrio e desequilíbrio entre blocos e massas pictóricas.

No Capítulo 02, primeira seção, veremos como a linha curva começa a se fazer mais presente no seu vocabulário plástico, estabelecendo um contraponto aos ângulos

quase retos que tendiam a endurecer as formas e transforma-las em quadrados e retângulos com precisão matemática. Certa evocação da natureza pode ser contemplada em muitas telas do período, onde formas e linhas curvilíneas dominam a composição. Em sequência, arcos com inspiração arquitetônica prevalecem, tendendo a uma geometrização. Um diálogo com a fortuna crítica pesquisada será estabelecido. O semicírculo e o quarto de círculo, como figuras eleitas, irão trazer suavidade, leveza, e sensação de movimento rápido em telas de formato quadrado, ostentando-se dominantes na composição. A dimensão cósmica que parece ser evocada na pintura de Tomie, e seu universo curvo, será o tema da segunda parte desse Capítulo. O crítico Miguel Chaia foi quem aventou essa leitura, a arte tangenciado a ciência e a astronomia. A relação que a artista mantém com a natureza, parece reverberar nas “abstrações” desse período, em que há uma possível representação sígnica do cosmos.

Quando o gesto curvo se fecha, configura outra *forma* significativa de seu universo pictórico - o círculo. Este surge e ressurge em diferentes momentos, trazendo novas experiências. É como que uma problemática sempre em busca de novas soluções. Na terceira seção do segundo capítulo trabalharemos com o conceito filosófico do *enso*, o círculo imperfeito do zen budismo, e para tanto utilizaremos a obra de Helmut Brinker (*O Zen na arte da Pintura*). Tendo a artista conhecimento da literatura zen, buscaremos respostas na obra de Daisetz Teitaro Suzuki (*Introdução ao Zen-budismo*). Na quarta seção desse capítulo examinaremos como a forma circular tende a ficar mais e mais sintética, dialogando com o design, e com as teorias de Wassily Kandinsky (*Ponto e linha sobre o plano*). A síntese formal, conforme veremos, se realiza por meio da fusão de princípios da estética zen e da tendência ao geometrismo.

No terceiro e último capítulo abordaremos a questão da *cor*. A extensa pesquisa da cor pode ter sido um dos capítulos mais significativos da contribuição de Tomie para a pintura brasileira e internacional. Na primeira seção destacaremos obras de alguns períodos com intuito de demonstrar a harmonia cromática: “pinturas cegas”, “geométrica”, “curva”. Algumas questões teóricas referentes a esse meio plástico serão suscitadas, e para tal, faremos uma breve passagem pelas ideias de Goethe (*Teoria das Cores*), Eugène Chevreul (*A lei do contraste simultâneo das cores*), Josef Albers (*A interação da cor*), e pelos estudos de Israel Pedrosa (*Da cor a cor inexistente* e *O universo da cor*), Lilian Ried Miller Barros (*A Cor no processo criativo*) e John

Gage (*A cor na arte*). Ainda nessa seção buscaremos algumas reverberações da tradição pictórica moderna ocidental na pintura de Tomie. Ícones do pós-impressionismo como Gauguin, Seurat e Matisse contribuíram de maneira definitiva para a autonomia da cor na pintura contemporânea.

Iniciaremos a segunda seção do Capítulo 03 com a análise de algumas obras, através das quais intentamos demonstrar como a artista vai depurando a cor ao longo dos anos. Na busca pela síntese cromática, reduz sua paleta à três cores, depois a duas, até chegar ao monocromo, à cor pura. Estabeleceremos algumas pesquisas paralelas, com as de Josef Albers, Matisse, Kandinsky e Klee. Algumas das telas da artista que compuseram a exposição *Pintura e pureza* (2013) serão usadas como ilustração, como também trabalhos anteriores que podem demonstrar a gênese da sua monocromia.

Por fim, na terceira e última seção, examinaremos a exposição de 2015, *Tomie Ohtake 100-101*, que trouxe seus últimos monocromos. Desde *Branco sobre branco*, de Malevitch, e as previsões escatológicas do fim da pintura, muitos pintores exploraram esta temática, com abordagens e propostas diversas, desde o paradoxo do absoluto ao niilismo completo. A pesquisa buscará suporte histórico na pintura moderna e contemporânea, com correspondências e aproximações a alguns artistas. A tese de Almerinda da Silva Lopes - *Informalismo e utopia: O mundo transfigurado por Antonio Bandeira*, em que analisa a obra do precursor do Abstracionismo Informal no Brasil, e em especial o capítulo dedicado ao monocromo (*Rumo ao monocromo: esvaziamento do informal*, p. 469-483), será utilizada como suporte. A obra de Denys Riout (*A pintura monocromática: História e arqueologia de um gênero*), contribui igualmente com ponderações sobre o tema. Traremos ainda para nossa discussão nesse momento, a presença da sombra, que acompanha toda a obra da artista. Nessa série em especial reaparece como resultante da topografia matérica da tinta sobre a tela. O ensaio de Junichiro Tanizaki (*Elogio da sombra*) reafirma e resgata a influência estética da sombra na cultura nipônica.

Tomie, em seus últimos monocromos, faz um elogio à cor, não abandona o gesto, e preserva a forma. Parece um eterno recomeçar.

1 O GESTO E A FORMA

Esse mesmo pincel que, visto a olho nu, saltava de um ato para outro, podia-se vê-lo meditar, num tempo dilatado e solene, numa iminência de começo do mundo, tentar dez movimentos possíveis, dançar diante da tela, roçá-la várias vezes, e por fim abater-se como um raio sobre o único traçado necessário [...]. Tudo se passou no mundo humano da percepção e do gesto.¹

1.1 RAÍZES E *SE/BI-KAI*

A obra de Tomie Ohtake pode ser pensada pelo viés da interlocução entre o informalismo da pincelada gestual e o racionalismo da construção geométrica, como fusão de linguagens plásticas. A confluência de culturas, interseção do Oriente com Ocidente, parece dimensionar seu espaço pictórico que conjuga esses dois territórios traduzido no seu saber plástico. No decorrer da sua trajetória notamos que ela parece se posicionar justamente nesse espaço intermediário, desconstruindo as divisões com que a história da arte costuma trabalhar, esses binários absolutos, como abstração / figuração, subjetividade / objetividade, informalismo / formalismo, forma / conceito. Quando em momentos se aproximava a um determinado cânone, logo em seguida sua intuição lhe ditava outra alternativa. Seu trabalho surpreende por sua capacidade de superar antagonismos ou dualidades.

A busca incansável pela síntese é outro aspecto que pode definir sua obra, uma marca inconfundível. Extremamente sintética, persegue a economia de meios, ora elegendo um como protagonista, ora equilibrando alguns ou todos. Tomie criou seu mundo com o *gesto*, a *forma* e a *cor*, fundamentos de sua poética (Figura 01).

Tendo transitado igualmente em outras áreas, como gravura, escultura, cenografia, instalações e obras públicas, a pintura foi o meio através do qual a artista mais se expressou, expressando-se por meio dela até ao final da vida. Apesar de ter feito muito cedo uma opção pelo abstracionismo, no entanto não se deteve em questões teóricas relativas aos embates entre as vertentes abstratas, que se sucederam logo no início de sua trajetória, tendo como pano de fundo o Informalismo Lírico, o Expressionismo Abstrato e a Arte Concreta brasileira². Seguindo um caminho muito singular, não se

¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 46.

² HERKENHOFF, Paulo. "Tomie Ohtake". In: ARRUDA, Vitoria (coord.). *Exposição retrospectiva Tomie Ohtake*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2000, p. 18.

identificou tampouco com o Tachismo e com a Abstração Caligráfica, que lhe poderia ser, quem sabe, um caminho natural.



Figura 01 – O Gesto, a Forma e A Cor - na pintura de Tomie Ohtake.
Fonte: YAMAZAKI, 2016.³

Ao estabelecer um contraponto entre as duas principais correntes da abstração, a informal e a geométrica, pela ótica das respectivas filiações filosóficas, Lopes⁴ ressaltava que os artistas informais, por “exacerbarem a consciência do ‘eu’, do gesto original e sensível que privilegia a unidade do mundo” posto que esta noção de sujeito “engloba e dissocia o interior e o exterior” no intento de “restituir o dinamismo da vida expressiva”, identificaram-se mais com a fenomenologia de Merleau-Ponty, “que fala de sensação, de projeção e comunicação *efetiva* e *afetiva* do corpo com o mundo” (grifo nosso). As ideias do filósofo tiveram grande acolhida entre os artistas franceses da vertente não geométrica e até entre os norte-americanos, especialmente aquelas ideias que se referem ao corpo como experiência perceptiva do espaço e do tempo, como presença na relação entre o sujeito e aquilo que o rodeia, em interação dinâmica⁵. Em Tomie, conforme veremos adiante, a prerrogativa do *gesto* é um arco que podemos traçar percorrendo toda sua trajetória.

³ YAMAZAKI, Tisuka. *Tomie Ohtake*. [Filme]. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=x_cA_c6UcQg>. Acesso em: 16 març. 2016. Cena aos 16'11".

⁴ LOPES, Almerinda da Silva. *Informalismo e utopia: O mundo transfigurado por Antonio Bandeira*. 1997. 576 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1997, p.31.

⁵ LOPES, 1997, p.31.

A extensa produção plástica de Tomie Ohtake (1913-2014) é um legado para a arte em nosso país. Nascida em Kyoto, Japão, chega ao Brasil em 1936 e começa a pintar aos 39 anos de idade, e logo um ano depois opta pela abstração. A arte na década de 1950 encontrava-se na sua última fase moderna, na qual a divisão entre as modalidades, pintura, escultura, gravura e desenho ainda era bem definida e as linguagens não figurativas começavam a ganhar terreno em nosso país, com defasagem de quase quatro décadas em relação à Europa, chegando aqui e virando a página do modernismo brasileiro que começava a perder espaço para o Abstracionismo Informal e o Abstracionismo Geométrico (Concretismo e Neoconcretismo)⁶.

Tomie recebeu em seus estudos básicos, durante sua infância e adolescência no Japão, a educação tradicional de sua cultura, na qual a caligrafia e as artes têm grande importância (Figura 02). O *Shodô*⁷, a arte da caligrafia, requer muita disciplina e concentração para que se possa em poucas pinceladas, definitivas e únicas, desenhar o ideograma, que transmitirá a ideia, por meio do signo pictórico. A pintura tradicional japonesa, conhecida como *Nihonga*⁸, era ensinada nas escolas, com suas técnicas e materiais específicos. Seu gosto e inclinação para a arte têm, pois, uma fundamentação nessas experiências, ainda em sua terra natal, com toda sua característica disciplina oriental.

⁶ COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (org.). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

⁷ Na etimologia do termo, *sho* possui o sentido de “escrever um caracter” e *dô*, “o caminho”. Os materiais clássicos utilizados na prática do *Shodô* são: *kami* (papel de arroz), *sumi* (carvão), *suzuri* (base de pedra para dissolução do carvão) e *moshitsu* (pincel) de diversos tamanhos e calibres. Estes são conhecidos como os “quatro tesouros” (SHODÔ. ICBJ-Instituto Cultural Brasil Japão. “Shodô - A Arte da Caligrafia”. Disponível em: <http://www.icbj.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=221&Itemid=100>. Acesso em 18 jan. 2016).

⁸ *Nihonga* é a técnica de pintura tradicional japonesa, e tem como característica o uso de pigmentos minerais (*iwaenogu*), de uma cola especial (*nikawa*) e do papel japonês (*mashi*) como suporte, o qual é feito de cânhamo, algodão ou seda. Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908), importante educador durante a modernização da Era Meiji e orientalista, ressaltava cinco características do estilo: 1. Isenção do realismo fotográfico; 2. O não uso de sombras; 3. Presença de contornos; 4. Cores pálidas; 5. Expressão simples. Este termo (*nihonga*) surgiu no Período Meiji, para distingui-lo das obras em estilo ocidental (*yohga*), pinturas em óleo sobre tela (NIHONGA. ICBJ-Instituto Cultural Brasil Japão. “Nihonga: Pintura Clássica Japonesa”. Disponível em: <http://www.icbj.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=223&Itemid=102>. Acesso em 18 jan. 2016).

Cursei até o final do equivalente ao nosso colegial e sempre gostei muito de esportes; nadava muito no rio Arashiyama; gostava bastante de arte, desenhava muito. Na educação japonesa, é dada muita importância às artes. Daí minha familiaridade e meu gosto por arte.⁹



Figura 02 – Materiais usados na arte tradicional japonesa.
Fonte: Elaborada pelo autor, 2015.¹⁰

Mais tarde, em entrevista a Paulo Herkenhoff, revela que já naqueles idos tempos, a artista tinha uma opinião crítica em relação a certas tradições culturais de seu país e que nem tudo da arte tradicional a atraía, lembrando que à época no colégio: “havia pintura japonesa tradicional, com tinta de terra, mas eu não gostava daquilo, da linha fina e dos detalhes”, recorria ao crayon para desenhar imagens figurativas¹¹. Essa curiosa postura da artista, na interpretação do crítico, anuncia a maneira peculiar do olhar de Tomie em relação à arte, que pode tanto trabalhar a partir dessa recusa da “tradição oriental enquanto dogma estético”, como atuar a favor da “sua perspectiva, reinventando seu sentido para o presente”¹². As mudanças, transformações e conflitos que se instauram nas primeiras décadas do século XX, impactam no Ocidente e no Oriente, dos quais o Japão¹³, não é uma exceção.

⁹ ALMEIDA, Miguel de. *Tomie Ohtake*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006, p. 13.

¹⁰ A exposição *Há escolas que são gaiolas e há escolas que são asas*, foi realizada de setembro de 2014 a janeiro de 2015, no Museu de Arte do Rio (MAR), e teve como proposta a análise da relação entre arte e educação, contando com obras de artistas diversos, entre elas, pinturas, fotografias, esculturas, instalações, como também objetos e documentos, dentre estes, os diversos materiais usados na arte tradicional japonesa.

¹¹ Tomie Ohtake em entrevista a Paulo Herkenhoff (HERKENHOFF in ARRUDA, 2000, p. 14).

¹² Id.

¹³ O Período Meiji (1896-1912) começa com a ascensão do imperador Mutsuhito, que encerra a era feudal, conhecida com Período Edo (1603-1868), e inaugura uma nova era da história do Japão, fomentando a modernização, com mudanças na economia e no âmbito social. O período seguinte, Taisho (1912-1926), é palco também de grandes mudanças no país, quando enfrenta uma grave crise econômica, que se agrava com o grande

Depois de sua chegada ao Brasil, em 1936, e de seu casamento no ano seguinte, somente em 1952, aos 32 anos de idade, após esse longo intervalo no qual se dedica à família, esposo e à criação de seus dois filhos, Ruy e Ricardo, finalmente encontra tempo para retomar a sua arte, da qual será companheira até ao final. Esse reencontro se dá quando da passagem do pintor japonês Keisuke Sugano¹⁴ (conhecido como Keiya) pelo Brasil, que aqui vem expor no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Após conhecê-lo durante a mostra, este ministra algumas aulas de pintura, na própria sala de estar da família Ohtake, para um grupo reduzido de amigos¹⁵.

As aulas eram extremamente livres, iniciavam-se com desenho a lápis sobre papel, cópia de flores, frutas ou de alguém posando. Depois, esses desenhos eram levados à tela, inicialmente em carvão, depois pintados a óleo. Saíamos também para pintar paisagens, íamos ao Horto Florestal, tendo a cidade ao fundo. Sugano, no final de cada aula, conversava sobre os trabalhos feitos no dia, dispostos à sua frente. Com isso, demos os primeiros passos artísticos. Eu tive muita facilidade em desenhar, porque já o fazia quando estive no Japão. E isso me ajudou a não ter de ficar praticando desenho e poder me concentrar mais na pintura. Foi um início muito gradativo, suave, ninguém pensava em ser artista. A ocupação na arte ainda era extremamente limitada, em termos de tempo. Desenhava-se e pintava-se pouco, na verdade. A rigor, nem eram aulas, mas um pequeno incentivo para pintar, nesse curto período de um mês.¹⁶

Essas primeiras pinturas figurativas tinham como tema cenas urbanas em perspectiva, casarios e árvores vistas a partir da Rua da Paz no bairro da Mooca, onde então residia a família Ohtake, às quais se somavam naturezas-mortas e retratos. Esses foram os seus motivos iniciais, talvez ainda uma reminiscência da adolescência, das aulas de arte no ginásio em que desenhava imagens figurativas. A técnica utilizada nessas pinturas era o óleo sobre tela e a paleta de cores um tanto generosa, com seu traço e pincelada já demonstrando certo domínio técnico. Esse período, no entanto, foi muito breve, do qual restaram poucas telas. Destacam-se aqui duas, ambas de 1952. Uma delas nos mostra a rua em perspectiva, com sobrados e prédios em várias cores e a silhueta das árvores nas cores cinza e preta em primeiro plano, e nas quais

terremoto na região de Kanto, em 1923, que arrasou Tokyo. Na política, a democracia é estabelecida e no campo social, as mulheres começam a ter uma maior participação da vida do país.

¹⁴Artista figurativo, pintava paisagens, naturezas-mortas, mas já com uma técnica ocidentalizada, de óleo sobre tela. Algumas obras de Sugano podem ser vistas no endereço eletrônico (SUGANO, Keisuke. Disponível em: <<http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/keisuke-sugano/auktionsresultate>>. Acesso em: 06 abr. 2016).

¹⁵“Bastaram algumas poucas aulas, menos que dez, segundo seus dois filhos, os arquitetos Ruy e Ricardo, para que Tomie Ohtake reencontrasse a pintura e, já em 1954, abraçasse a abstração” (FARIAS, Agnaldo. “Tomie Ohtake: Vida e obra em movimento contínuo”. *REVISTA USP*. São Paulo, n. 104, p. 177-190, janeiro/fevereiro/março 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/106764/105402>>. Acesso em: 06 abr. 2016).

¹⁶ Tomie Ohtake em depoimento a Miguel de Almeida (ALMEIDA, 2006, p. 17, 18).

as pinceladas em várias direções são visíveis (Figura 03). Outra, uma cena urbana igualmente, apresenta uma sequência de casas conjugadas dispostas em diagonal, com o céu azul ao fundo e o verde das árvores (Figura 04). Destaca-se a cor amarela em ambas as telas.



Figura 03 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1953. Óleo s/ tela, 54 x 65 cm.
Fonte: MIYADA, 2015, p. 73.



Figura 04 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1952. Óleo s/ tela, 38 x 55 cm.
Fonte: ARRUDA, 2000, p. 01.

O contato com o Sugano parece ter sido decisivo ao provocar um impulso inicial, a partir do qual começa a pensar na pintura mais seriamente como uma possibilidade de carreira profissional, e como um meio propício para sua expressão pessoal. Tomie não se conformava à certos padrões comportamentais das tradições milenares da cultura nipônica, e revela que, por certa rebeldia, “detestava a estrutura familiar e social que limitava a mulher a cuidar da família, mantendo-a em casa, sem a menor possibilidade de desenvolver uma atividade pessoal”¹⁷.

Essa breve passagem pelo figurativismo, é um período de transição, de “tateamentos”, como afirma Frederico Moraes, “no qual a artista oscila entre uma figuração residual e uma vontade de abstração”¹⁸. Aludindo às tendências então em voga, como o Tachismo¹⁹ e o Expressionismo Abstrato, o crítico identifica nesse período a oscilação “entre a linha, ainda atada à figura, e a mancha que quer se impor, entre um grafismo persistente e a matéria que se insinua quase tátil”²⁰.

Ainda no ano de 1952 integra-se ao grupo *Seibi-Ka*²¹, formado por artistas nipônicos e nisseis em São Paulo, os quais realizam sua primeira exposição no I Salão de Arte da Colônia Japonesa nesse mesmo ano. Das exposições realizadas pelo grupo, Tomie irá participar do II Salão de Arte da Colônia Japonesa no ano de 1953. A seguir, fará parte do IV ao X Salão, respectivamente dos anos consecutivos de 1958 até 1965. O salão *Seibi-Kai* continuaria até 1970, realizando um total de 14 mostras. Esses foram de inegável importância para a projeção dos artistas nipo-brasileiros e suas obras.

¹⁷ Tomie Ohtake apud Miguel de Almeida (ALMEIDA, 2006, p. 14).

¹⁸ MORAIS, Frederico. “O Edifício de Formas Tomie Ohtake”. In: OHTAKE, Ricardo (org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001, p. 136.

¹⁹ Expressão criada por Pierre Guégen, em 1951, ao se referir às manchas e respingos em composições abstratas - ‘*tache*’ em francês (LOPES, 2012, p. 183). A arte informal foi defendida pelo crítico francês Michel Tapié em seu texto *Un art autre*.

²⁰ MORAIS in OHTAKE 2001, p. 136.

²¹ Fundada em 1935 na cidade de São Paulo, a associação *Zoo-kei Bijitsu Kenkyu-Kai* num primeiro momento, estava voltada apenas aos da colônia nipônica. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, período em que ficou fechada, é reaberta em 1947, quando os direitos civis são restituídos aos nipo-brasileiros, e passa a ser denominada *Seibi-Kai*. Quanto à tradução do termo, *Sei* é uma abreviação da cidade de São Paulo, *Bi*, artes plásticas, e *Kai*, agremiação. A formação desse grupo teve vários objetivos, entre os quais o aperfeiçoamento artístico, a possibilidade de profissionalização, a discussão e crítica, e a difusão das obras produzidas. O apoio aos recém-chegados do Japão, ou aqueles residentes no interior, era também uma prerrogativa, como foi o caso de Manabu Mabe. No catálogo *Nipo-brasileiros no Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo*, com curadoria de Ana Paula Nascimento, encontramos uma ampla pesquisa com levantamento do grupo de artistas, suas obras e contexto histórico (NASCIMENTO, Ana Paula (cur.). *Nipo-brasileiros no Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2008, p. 25-29).

Os artistas da primeira geração²² desse grupo (1935-1947) produziam uma pintura de caráter figurativo que, no entanto, se diferenciava da produção acadêmica, em sua maioria, por não se preocupar em retratar a realidade com fidelidade. Percebem-se qualidades modernistas na produção do grupo, na questão da subjetividade expressiva, na liberdade da pincelada, e na proposta cromática. Dedicavam-se aos gêneros da paisagem, no qual o naturalismo japonês concilia-se com a arte ocidental, da natureza morta e do retrato. A pintura ao ar livre era frequente, pois saíam para pintar nos arredores dos bairros da Liberdade, Aclimação, Cambuci e por vezes viajavam até o litoral²³.

Contextualizando o papel de Tomie nesse panorama, com respeito à produção artística nipo-brasileira, podemos considerar basicamente quatro gerações: a do *Seibi-kai* em suas fases anterior e posterior à Segunda Guerra; a dos artistas mais reconhecidos nacional e internacionalmente que participam da Abstração Informal e lírica; da geração que surge após a década 1970, composta por descendentes ou pessoas próximas a artistas anteriores; e os artistas contemporâneos, dentre estes, alguns que chegaram do Japão nesse século. A primeira geração aparece em nosso cenário artístico justamente no interlúdio da Semana de Arte Moderna e da criação dos museus de arte moderna e fundação da Bienal de São Paulo²⁴. Tomie Ohtake entra em cena depois da reabertura do Grupo *Seibi-Ka*²⁵, vive a transição do figurativismo ao abstracionismo e torna-se uma figura de ponta da Abstração Lírica ou Informal, conforme classificam alguns críticos, a partir da década de 1950, juntamente com Manabu Mabe (1924-1997), Flavio-Shiró (1928), e Tikashi Fukushima (1920-2001).

²² Faziam parte da primeira geração do grupo: Tomoo Handa, Walter Shigeto Tanaka, Kiyoji Tomioka, Yoshiomi Kimura, Haruichi Nishida, Nemoto Ichigoro, Kikuo Furuno. Estes nomes constam da ata de abertura lavrada por Handa. A seguir passam a frequentar os encontros: Yoshiya Takaoka, Yuji Tamaki, Hajime Higaki, Kichizaemon Takahashi. Após 1938, participam Masato Aki e Iwakichi Yamamoto. A primeira exposição do grupo foi realizada em 1938, no Nipon Clube, ainda restrita à colônia japonesa e com pouca repercussão na mídia da época (NASCIMENTO, 2008, p. 18).

²³ NASCIMENTO, 2008, p. 18.

²⁴ Ibid., p. 15.

²⁵ Participam dessa fase, constando na ata de reinício, todos os artistas que fizeram parte do primeiro grupo, e os novos agregados: Massami Tanaka, Flávio-Shiró, Massao Okinaka, Mitsuo Toda e Kenjiro Masuda. Nos anos seguintes, aderem ao grupo: Takeshi Suzuki, Minoru Watanabe, Kasuo Tsumori, e a seguir, Tomie Ohtake, Alina Okinaka, Jorge Mori, Manabu Mabe, Kazuo Wakabayashi, Tikashi Fukushima, Teiiti Suziki, Bin Kondo, Tsukika Okayama, Sachiko Koshikoku, Hisao Sakakibara, Yutaka Toyota, Hisao Ohara, Ken'ichi Kaneko, Masumi Tsuchimoto, Mari Yoshimoto e Tomoshige Kusuno (NASCIMENTO, 2008, p. 25).

Fukushima e Shiró frequentaram o ateliê e oficina de molduras de Tadashi Kaminagai, no bairro carioca de Santa Tereza, “sem que isso caracterizasse um relacionamento ao nível de mestre e aluno, ao contrário do que já se supôs”. Kaminagai, de tendência *fauve* e experiente de mais de uma década vivenciada em Paris (1927-1930), fixara-se no Brasil em 1941²⁶.

A criação do Museu de Arte de São Paulo - MASP, em 1947, do Museu de Arte Moderna, MAM-SP, em 1948, e do MAM do Rio de Janeiro, em 1949, confirmariam as duas capitais “como os centros culturais hegemônicos do país”²⁷ e viriam corrigir, de certa forma, esse hiato cultural que se formara em relação à arte europeia²⁸. A disseminação das linguagens abstratas no Brasil, bem como a promoção de uma reflexão através de debates e palestras, desencadeada pelos museus recém-fundados colocaram o Brasil em sintonia com a arte internacional.

Muito contribuiu, no entanto, de forma efetiva para “o processo de compreensão e penetração da abstração no país”, o contato direto entre os artistas brasileiros e a Escola de Paris, no período entre o pós-guerra e a primeira metade da década de 1950²⁹. Isto se daria com vários de nossos artistas, como Antônio Bandeira, Iberê Camargo, Geraldo de Barros, Inimá de Paula, Flávio-Shiró, Artur Luiz Piza, Alberto Teixeira, Yolanda Mohalyi e Manabu Mabe³⁰. A maioria deles, figurativos, que iriam aderir à abstração, como atesta Lopes:

Curiosamente, ao chegar à capital francesa, a maioria desses pintores era de figurativos, que sequer haviam recebido formação específica no país de origem. Ao retornar já tinham aderido à Abstração ou acabariam, inevitavelmente, por reformular, mais cedo ou mais tarde, as referidas praxes para afiná-las com tal gramática.³¹

A participação de Tomie no II Salão Paulista de Arte Moderna³² (1952), na Galeria Prestes Maia, demarca uma fase em que já conseguira desenvolver toda uma série

²⁶ ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-1940*: Grupo Santa Helena. São Paulo: Nobel, Editora da Universidade de São Paulo; 1991, p. 36.

²⁷ LOPES, Almerinda da Silva. *Arte Abstrata no Brasil*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2010, p. 34.

²⁸ AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo, 1951-1987*. São Paulo: Projeto, 1989, p. 14.

²⁹ LOPES, 2010, p. 38.

³⁰ Na sequência cronológica, segundo Lopes, irão para Paris: Antônio Bandeira (1946), Iberê Camargo (1947), Geraldo de Barros (1950), Inimá de Paula e Flávio-Shiró (1953), Artur Luiz Piza (1955), Alberto Teixeira (1956), Yolanda Mohalyi e Manabu Mabe (1957). (LOPES, 2010, p. 38, 39).

³¹ LOPES, 2010, p. 39.

³² Terá suas obras expostas nos salões de 1952 a 1960 (do II ao IX), no salão de 1962 (XI) e no salão de 1964 (XII).

que apresentasse certa homogeneidade propositiva. Participaram da mesma mostra dois artistas do grupo *Seibi*, Mabe e Flávio-Shiró, assim como também artistas imigrantes de outras nacionalidades, como Franz Krajcberg, Yolanda Mohalyi e Lothar Charoux, entre outros. A artista declarou que:

Já estabelecida na pintura abstrata, fiquei mais confiante e pude desenvolver já não mais as pinturas isoladas, mas uma série, em que uma pintura começava a conversar com a outra. Foi assim que tive coragem de enviar trabalhos para o Salão Paulista de Arte Moderna.³³

A imigração japonesa para o Brasil nas primeiras décadas do século XX iria contribuir significativamente para a pauta da arte em nosso país. Mas aconteceu de maneira diferente do modo como se deu na Europa em fins do século XIX, quando o exotismo *japonaiserie* influenciaria o ambiente artístico, como consequência da abertura do Japão no período Meiji. Aqui é instaurada “uma nova etapa no processo de hibridização em que a cultura do Brasil se formula agora também por sua origem nipônica”³⁴. É a partir do final dos anos 1950 e início da década seguinte, quando as gramáticas abstratas começam a permear as obras desses artistas, e que a poética pessoal de cada um começa a apresentar diferentes sintaxes. São linguagens muito distintas, como pode ser percebido no caso desses três nomes, Tomie Ohtake, Manabu Mabe e Flávio-Shiró³⁵.

A linguagem singular de Tomie (Figura 05) diferencia-se das soluções que evocam a caligrafia japonesa e signos ideogramáticos, mais presentes no trabalho de Mabe (Figura 06). De igual modo, a carga fortemente expressiva, evidenciada na obra de Shiró (Figura 07), não se encontra na pincelada de nossa artista. Na obra de Mabe, a partir do final dos anos 1950 a meados da década seguinte, a gestualidade ocidental, com variações do expressionismo abstrato, no ataque à tela, acrescida da influência tachista, fundem-se a um forte gesto caligráfico. Shiró, por sua vez, incorpora a gestualidade da arte informal europeia à memória caligráfica, acrescida de toda carga de seu imaginário japonês e amazônico³⁶.

³³ ALMEIDA, 2006, p. 18.

³⁴ HERKENHOFF, Paulo. “Tomie Ohtake”. In: OHTAKE, Ricardo (org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001, p. 60, 61.

³⁵ Com respeito à Tomie avalia Herkenhoff: “[...] a obra de Ohtake responde a desafios de um espaço novo, que inclui encontros espirituais, diálogos e fusão de culturas por meio do signo material da pintura” (HERKENHOFF in OHTAKE, 2001, p. 61).

³⁶ HERKENHOFF in OHTAKE, 2001, p. 61.

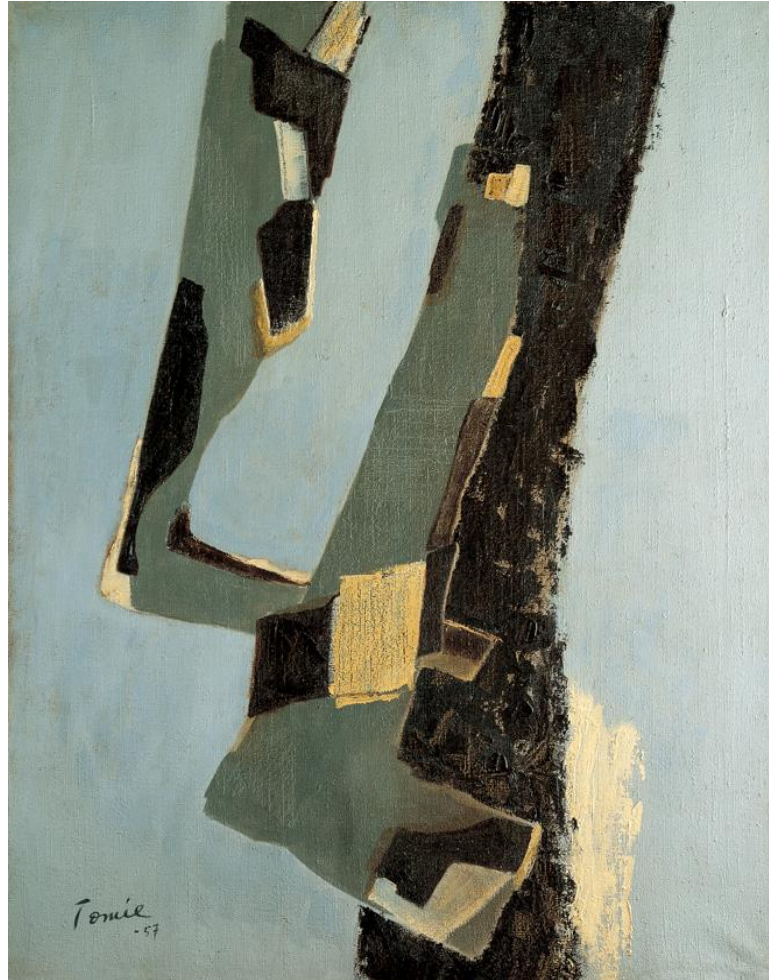


Figura 05 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1957. Óleo s/ tela, 75 x 60 cm.
Fonte: INSTITUTO TOMIE OHTAKE, 2016.³⁷



Figura 06 - Manabu Mabe. *Sem Título*, 1958. Laca s/ duratex, 50 x 61 cm.
Fonte: COELHO, 2007, p. 288.

³⁷ INSTITUTO TOMIE OHTAKE. "Linha do tempo". Disponível em:
<http://www.institutotomieohtake.org.br/tomie_ohtake/linha_do_tempo>. Acesso em: 06 abr. 2016.



Figura 07 - Flávio-Shiró. *Máquina humana*, 1969. Óleo s/ tela, 126 x 203 cm.
Fonte: NASCIMENTO, 2008, p. 33.

Como ela própria nos relata, seu trabalho é mais mental do que emocional, uma pintura que segue um processo construtivo em que as camadas de tinta vão se sobrepondo até se chegar à conformação que foi imaginada.

Nunca pinte com o emocional. Sempre pinte friamente. Colocando muitas cores, camada por camada, até chegar aonde eu quero. Eu não sou contra a caligrafia, até gosto bastante. Porém eu preferi ir pelo caminho que até é mais difícil, de ir construindo a pintura segundo uma intenção que se tem em cada quadro: uma fase de meu trabalho foi a de construir grandes formas, que, apesar de não ter linhas muito definidas, era o que na época havia de mais definido em minha pintura abstrata.³⁸

A entrada de Tomie no cenário das artes, no início da década de 1950, coincide justamente com o embate, no Brasil, do figurativismo versus abstracionismo, com o esgarçamento do programa moderno, da busca e afirmação de questões da identidade nacional. Com a inauguração do Museu de Arte Moderna de São Paulo, inicia-se a empreitada política com intento de transformar São Paulo em um novo centro internacional das artes, reivindicando uma posição ao lado de Nova York, que logo após a Segunda Guerra conquista uma posição de autonomia e hegemonia, e ao lado de Paris, a escola tida pelos norte-americanos como ultrapassada³⁹.

A contraposição da abstração no Brasil fica mais contundente a partir da mostra de abertura do MAM-SP, denominada *Do Figurativismo ao Abstracionismo*⁴⁰, e logo a

³⁸ ALMEIDA, 2006, p. 19, 20.

³⁹ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 507.

⁴⁰ Participaram dessa exposição: Alexander Calder, Cicero Dias, Fernand Léger, Samson Flexor, Francis Picabia, Frantisek Kupka, Hans Arp, Joan Miró, Robert Delaunay, Victor Vasarely, Waldemar Cordeiro, Wassily Kandinsky, entre outros (NASCIMENTO, 2008, p. 31, 32).

seguir na inauguração da I Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna de São Paulo. A mostra deu ênfase à produção de artistas franceses ou radicados na França, e teve um caráter didático tanto na escolha das obras que foram expostas, quanto em seu texto de apresentação⁴¹, cuidando em demonstrar para público brasileiro as concepções estéticas opostas. Dos nossos artistas, porém, apenas três participaram da exposição: Waldemar Cordeiro, Cícero Dias e Sanson Flexor, cada qual com apenas uma única tela. Como analisa Lopes, a pequena participação brasileira no evento retratava a ainda pouco expressiva produção nacional de obras na vertente abstrata⁴².

O amadurecimento da arte de Tomie, somado ao volume de seus trabalhos permitem a concretização de sua primeira exposição individual, em 1957 no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Como nos relata a artista, o crítico de arte Osório César que frequentava sua casa, a incentiva. O então diretor do museu, Wolfgang Pfeiffer⁴³, fez a apresentação da mostra, que acabou por ter boa acolhida por parte da crítica, exercida por Geraldo Ferraz⁴⁴ no jornal *O Estado de São Paulo*, “crítico bastante temido”, nas palavras de Tomie⁴⁵. A partir daí sua produção e participação em exposições coletivas e individuais, como em bienais, tanto no Brasil quanto no exterior, não param mais, sendo presença constante em diversos eventos.

A partir daí, comecei a pintar com grande frequência. Desmontei uma sala em minha casa para meu ateliê. Como era uma sala bastante pequena, tempos depois, quando comecei a pintar quadros maiores, passei a ir até o jardim, do lado de fora da casa, para observar o quadro em um só lance.⁴⁶

⁴¹ DEGAND, Léon. “Do Figurativismo ao abstracionismo”. In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (org.). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987, p. 244-248.

⁴² LOPES, 2010, p. 37.

⁴³ “Ao cumprimentar Wolfgang Pfeiffer pela comemoração de seu nonagésimo aniversário Tomie Ohtake escreveu: ‘Eu me lembro muito bem da minha primeira exposição individual no MAM em 1957. Teve a sua aprovação e o seu texto de apresentação. Desde então eu e todo o Brasil acompanhamos o seu admirável trabalho e a sua contribuição’” (SPINELLI, João J. “Wolfgang Pfeiffer 100 Anos: 1912-2012”. *Arte & Crítica*. Jornal da ABCA, n° 26 - Ano X - Dezembro de 2012. Disponível em: <<http://abca.art.br/n26/memoriadacritica.html>>. Acesso em: 06 abr. 2016).

⁴⁴ “[...] a pintura de Tomie Ohtake predispõe imediatamente o observador a uma consideração analítica mais atenta. E a surpresa é boa quando essas telas resistem, como composição, como estruturação de um espaço, pela sua íntima força de linhas concentradas, com um objetivo bem definido na ocupação e na organização que lhes é inerente” (FERRAZ, Geraldo. Apud: COCCHIARALE, Fernando. “Tomie Ohtake: A Poética da Linha no Mundo da Cor”. Disponível em: <<http://www.23bienal.org.br/especial/peoh.htm>> Acesso em: 06 abr. 2016). Ferraz observa ainda que “a matéria é excelentemente trabalhada por um pincel bem manejado na ondulação pastora [sic] ou nos toques de iluminação voluptuosamente tratada, no agenciamento de vibrações indefiníveis que palpitam” (FERRAZ apud HERKENHOFF, 2000, p. 58).

⁴⁵ Tomie Ohtake, apud Miguel de Almeida (ALMEIDA, 2006, p. 19).

⁴⁶ Id.

O conjunto das obras desse período é significativo, apresentando formas que ensaiam um geometrismo, traçadas à mão livre, como na obra *Sem Título* de 1954 (Figura 08), a qual pôde ser vista na exposição *Tomie Ohtake - Gesto e Razão Geométrica*⁴⁷. As formas - e há uma profusão delas nessa tela -, se definem ou pelo contraste tonal ou por intervalos criados por linhas, podendo estas, serem entendidas como parte de outras figuras que se situam num plano abaixo e se revelam por um deslocamento. Camadas de cores sobrepostas deixam à vista o tom usado do plano inferior, com uma paleta de muitas cores. A composição que preenche todo o plano pictórico se organiza como que sobre uma malha estruturada. O gesto é firme, com pinceladas curtas em várias direções, conferindo movimento a uma geometria sensível, não rígida.



Figura 08 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1954. Óleo s/ tela, 46 x 76 cm.
Fonte: INSTITUTO TOMIE OHTAKE, 2016.⁴⁸

Em outros trabalhos, a composição é estruturada com um número menor de formas, que não mais preenchem todo o espaço da tela, as quais apresentam uma organização bem definida em que se destaca o jogo entre figura e fundo. Em um deles (Figura 09), vemos tons terrosos e o preto que se sobressai na forma maior, curva, e nas menores, quadriláteros em camadas sobrepostas. A fatura do pincel deixa à vista

⁴⁷ A exposição *Tomie Ohtake – Gesto e Razão Geométrica* ocorreu no Instituto Tomie Ohtake de 22 novembro de 2013 a 02 de fevereiro 2014.

⁴⁸ INSTITUTO TOMIE OHTAKE. “Linha do tempo”. Disponível em: <http://www.institutotomieohtake.org.br/tomie_ohtake/linha_do_tempo>. Acesso em: 06 abr. 2016.

suas marcas. O longo gesto curvo ao fundo, com o pincel menos carregado, contrasta com as notas curtas, encorpadas.



Figura 09 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1956. Óleo s/ Tela, 57 x 75 cm.
Fonte: ARRUDA, 2000, p. 02.

1.2 PINTURAS CEGAS

No ano de 1959, Tomie começa a se dedicar a um novo projeto, pintar com uma venda nos olhos⁴⁹. A sugestão para esse novo programa foi do crítico Mario Pedrosa, que em 1958 retorna de um longo período no Japão, onde fora estudar história da arte oriental, com o intento de estabelecer um diálogo com a nossa produção contemporânea. A partir de então incentiva vários artistas brasileiros, nipônicos ou não, a perceberem alguns valores da cultura oriental, tais como a caligrafia (*shodô*), a pintura *sumi-ê*⁵⁰, a arquitetura e o espírito *zen*⁵¹.

⁴⁹ Esta série de pinturas foi mais tarde nomeada pelo crítico Paulo Herkenhoff de “pinturas cegas”. Em 2011 ocorreu a exposição individual *Pinturas cegas* no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, com reedição em 2012 na Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, que apresentou 30 telas dessa série, as quais foram realizadas entre 1959 e 1962. O catálogo elaborado conta com um ensaio do mesmo crítico e curador da mostra.

⁵⁰ Será melhor abordado no capítulo 2, item 2.1.

⁵¹ Um dos maiores divulgadores do budismo no ocidente foi Daisetz Teitaro Suzuki (1870-1966). Nascido em Kanazawa, Japão, foi escritor e tradutor da literatura chinesa, japonesa e sânscrita, nos temas: Budismo e Zen Budismo. Disseminou esse conhecimento também através de palestras em universidades ocidentais. Seu clássico

Como lembra a artista: “O Mario Pedrosa disse: Tomie, você não quer experimentar pintar umas telas com os olhos fechados?”⁵². Continua a narrar: “Fiz e quando abri os olhos, uma imagem apareceu e não era uma forma certa. O Mario Pedrosa gostou demais”. Pintar sob o estado de não ver foi uma experimentação nos limites da percepção, que alternava *flashes* de visão, abrindo assim uma grande possibilidade para o imprevisível e o acidental. Sua cegueira temporária auto imposta foi uma atitude com intenção do conhecer, um experimento da acuidade mental do pensamento interior. Pedrosa, que acompanhou seu processo à época, esclarece:

Tomie alternava, na elaboração de cada quadro, períodos de cegueira e de visão. As vendas nos olhos durante o processo de pintura tinham o sentido de realizar uma ação pictórica no limite de percepção. O pincel não buscava demarcar território ou produzir qualquer figuração. Tratava-se do puro fenômeno de passagem do tempo no processo Zen, através do ato de pintar.⁵³

O pincel de Tomie trabalha deixando de lado a supremacia da visão, enfatizando a experiência do sensível na percepção corpórea em “passagem do tempo no processo Zen”. Nesta tela de 1960 (Figura 10), o lirismo das manchas e a suavidade gestual constroem um espaço abstrato etéreo, em que movimentos na diagonal são explorados. Na paleta, o branco e o preto mesclam-se com leves tons terrosos e avermelhados que se desvanecem. Não há uma delimitação da forma, nem uma definição rigorosa da linha, mas massas “informes”, em movimentos dissipatórios.

An Introduction to Zen Buddhism, foi publicado pela primeira vez em 1934, Kyoto. A segunda edição, de 1948, teve o acréscimo do prefácio de C.G. Jung. Mas talvez, uma das maiores referências ao budismo, já nas primeiras décadas do século passado, tenha sido o romance *Siddhartha* escrito por Hermann Hesse (primeira publicação em 1922), que teve boa repercussão no ocidente. Inspirado na história do príncipe indiano Siddhartha Gautama, o Buda, o autor aborda o tema da busca espiritual, da elevação a outros estados mentais, e do Nirvana, que no contexto do budismo é o estado de libertação, de “cessação do sofrimento”.

De acordo com Herkenhoff, estudioso da obra de Tomie Ohtake e a tendo acompanhado de perto: “De fato ela leu intensamente a literatura zen, dos clássicos aos textos de Daisetz Teitaro Suzuki” (HERKENHOFF, Paulo. *Pinturas Cegas- Tomie Ohtake*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012, p. 76).

⁵² MOLINA, Camila. “Formas e cores na vibração de Tomie”. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 22 de nov. 2010. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,formas-e-cores-na-vibacao-de-tomie-imp-,643373>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

⁵³ Pedrosa, apud Herkenhoff (INSTITUTO TOMIE OHTAKE. “Cronologia”. In: HERKENHOFF; PERLINGEIRO, Max (org.). *Tomie Ohtake: Construtiva*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 2013, p. 89, 91).



Figura 10 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1960. Óleo s/ Tela, 74 x 74 cm.
Fonte: HERKENHOFF, 2012, p. 11.

O Japão sofreu forte influência do *Zen*, que repercutiram em duas direções: na estética e nas artes marciais. Na análise de Watts⁵⁴, “duas partes aparentemente incompatíveis” se abraçaram: o poeta, “o idealista superior” e o soldado, “o realista inflexível”. Esse paradoxo é uma característica dos mestres zen: a profunda calma e suavidade, a equanimidade e a compaixão, combinadas com a vitalidade brilhante e a impetuosidade “implacável do raio”. De um lado o *Zen* influenciou a poesia, a cerimônia do chá (*chano-yu*), a arte da jardinagem, a pintura, a arquitetura; de outro, produziu o *jiu-jitsu*, o *kenjitsu* (esgrima), e “os rígidos princípios do *bushido*⁵⁵ - o código de cavalheirismo do samurai”. Assim, conclui o filósofo e teólogo inglês, o paradoxo do *Zen* é que conseguiu combinar a paz do Nirvana com o implacável caminho do guerreiro e com as atividades e tarefas comuns da vida diária⁵⁶.

⁵⁴ WATTS, Alan. *O espírito do zen: um caminho para a vida, o trabalho e a arte*. Porto Alegre: L & PM, 2010, p. 109.

⁵⁵ Na China o termo define essas artes é *Wu Shu* (arte de guerra), no Japão é *Bu-Shi-Do* (caminho do guerreiro).

⁵⁶ WATTS, 2010, p. 109, 110.

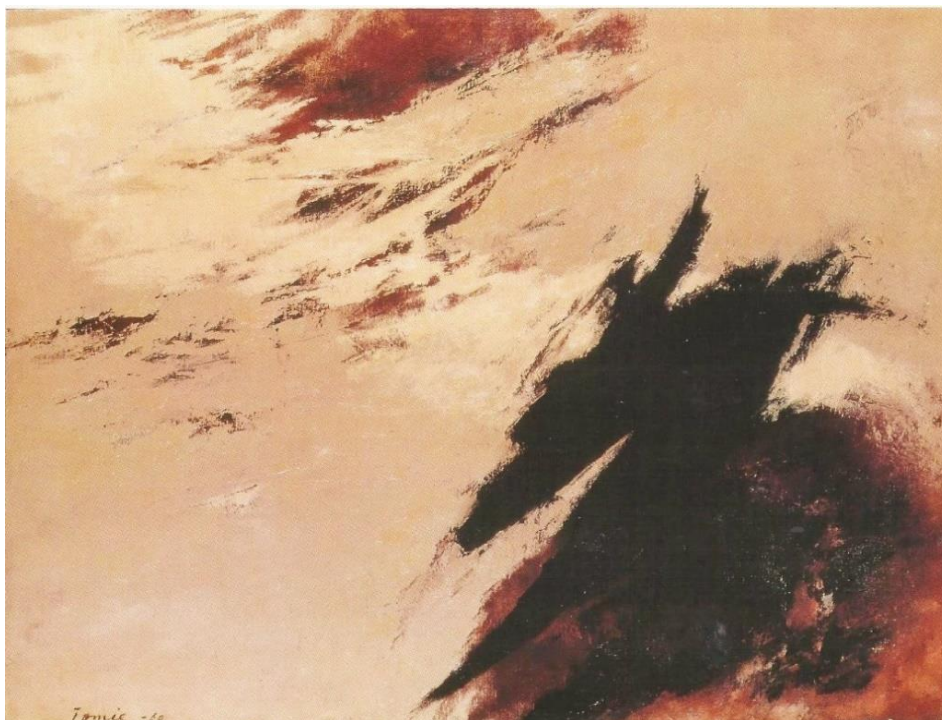


Figura 11- Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1960. Óleo s/ tela, 74,7 x 100 cm.
Fonte: HERKENHOFF, 2012, p. 19.

“Eu nunca pintei com o emocional. O gesto era bem mais calmo, caía sempre sobre a tela e seguia uma direção que era mais mental”⁵⁷, nos revela a artista. Este distanciamento emocional, este não envolvimento característico com a ação, como também a escolha pelo lado mais mental é um dado relevante e significativo para a leitura de sua obra, como uma prática meditativa. O vazio⁵⁸ também se faz presente, não simplesmente como ausência matérica da tinta, ou ausência de elementos na composição, mas como alcance do “mais alto significado na compreensão do Zen como símbolo abstrato”⁵⁹, como um não olhar absoluto. A valorização do vazio, que pode ser percebido em suas pinturas, é algo marcante, elemento inseparável. A tela acima (Figura 11) explora na sua composição, esse espaço não preenchido, sutil e silencioso. Os tons terrosos e avermelhados que se mesclam, são manchas revoltas

⁵⁷ Tomie Ohtake em depoimento a Herkenhoff (HERKENHOFF, 2012, p. 77).

⁵⁸ Segundo a filosofia Zen, no Sutra do *Hannya Shingyô* ensina que devemos estar além da diferença e da similitude, do Vazio (*Kû*) e dos Fenômenos (*Shiki*) do pensamento e do não pensamento. Nesse momento, atingimos a consciência *Hishiryô*. A interação é a lei de manifestação do poder cósmico fundamental. “Se olhares para *Kû*, vereis também *Shiki* (*Kû sokû ze shiki*); Se virdes *Shiki*, olhareis igualmente para *Kû* (*Shiki sokû ze Kû*)”. (PRAJNAPARAMITA - Escola San Zan Shugyo Do. Disponível em: <<http://www.wulinpraticasorientais.com.br/news/prajnaparamita-a-vacuidade-torna-se-fenomeno-os-fenomenos-tornam-se-vacuidade/>>. Acesso em: 20 nov. 2016).

⁵⁹ BRINKER, Helmut. *O Zen na arte da Pintura*. São Paulo: Editora Pensamento, 1985, p. 29. O tema do Zen na pintura de Tomie será melhor explorado no item 2.3 do segundo capítulo.

que a cegueira construiu; alternâncias entre o vazio (*Kû*) e os fenômenos (*Shiki*), como que uma tentativa de captar num átimo de segundo aquilo que é impermanente.

A importância do papel de Mario Pedrosa no contexto desse período estende-se para além da valorização da cultura oriental, do espírito *zen* e a sugestão, nesse momento, do uso da venda no ato de pintar. O crítico inicia a artista na leitura do filósofo Merleau-Ponty, cuja fenomenologia impactaria decisivamente a arte brasileira, principalmente o neoconcretismo⁶⁰.

Nesse mesmo ano em que começa a série, torna-se amiga de artistas do grupo Neoconcreto, o mineiro Willys de Castro, com quem manterá uma longa amizade, e o paulista Hércules Barsotti. A figura central desse encontro e que fomentaria intensas discussões, foi o crítico de arte pernambucano.

Um dia, em visita ao Rio, Willys de Castro e Hércules Barsotti foram surpreendidos por Mário Pedrosa: “Como?! Vocês não conhecem a Tomie Ohtake? Pois deveriam conhecê-la com urgência”, conta Barsotti. A urgência foi tanta que os dois telefonaram para Tomie do aeroporto de Congonhas e de lá foram diretamente para o seu ateliê. Surgiu uma amizade sem fim.⁶¹

A artista relata que no Salão Nacional de 1960, Pedrosa lhe dera o Certificado de Isenção de Júri, e que foi a partir dessa época que os neoconcretos começaram a frequentar seu ateliê. Além dos já citados, os cariocas Milton Dacosta, Lygia Pape e Hélio Oiticica quando iam a São Paulo a visitavam. Tomie diz achar que os neoconcretos procuravam outros caminhos para a arte, que não aquele da geometria rígida com a qual trabalhavam⁶².

Naquela época, minha pintura era de pequenas pinceladas que davam um grande movimento interno e era isso de que os neoconcretos gostavam. Eu acho que eles estavam tentando procurar caminhos fora da geometria rígida em que trabalhavam. Algum tempo depois, eu mesma já estava em outra, porque comecei a trabalhar nas minhas grandes formas.⁶³

Na experiência da pintura “cega”, o gesto de Tomie restitui ao visível a sua sensibilidade interior. A venda provoca uma sensação desconcertante, em que o

⁶⁰ INSTITUTO TOMIE OHTAKE, in HERKENHOFF; PERLINGEIRO, 2013, p. 89.

⁶¹ Barsotti, em conversa com Herkenhoff (HERKENHOFF, Paulo. *Pincelada, pintura e método: projeções da década de 50*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 75).

⁶² ALMEIDA, 2006, p. 22.

⁶³ Tomie Ohtake apud Miguel de Almeida (ALMEIDA, 2006, p. 22, 23).

referencial da trajetória do pincel sobre a tela pode ser rompido em algum momento, fazendo com que a apreensão do todo da composição em andamento fique comprometida, resultando um descontrole de referência. Desta feita, provoca justamente a não interferência da razão, quebrando o processo do projetar, do planejar. Não há, então, nessas pinturas, um traçado anterior, um plano *a priori*, a não ser a definição prévia da paleta de cores a ser usada em cada uma das telas, de maneira que o resultado final estará condicionado apenas a esta escolha cromática inicial.

Em *O olho e o espírito*⁶⁴ Merleau-Ponty explorara o fenômeno da visão e sua relação com a pintura. O pintor pensa por meio da pintura, e usa seus olhos e suas mãos para realiza-la, portanto, por meio do seu corpo. O corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. “Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo”⁶⁵. Na ação pictórica no limite da percepção visual, de outro modo, o pintor “pensa” de maneira singular, tendo como primazia seu gesto.

Se o “retorno às coisas mesmas”, fenomenológico, é necessário ao pensamento filosófico, retornar ao gesto pré-reflexivo é igualmente imprescindível para nossa artista. Merleau-Ponty pretende voltar ao mundo da percepção, antes da significação reflexiva, pré-objetivo, e para isso será preciso voltar as coisas mesmas, pois “retornar às coisas mesmas é retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre *fala*” e também “em relação ao qual toda determinação científica é abstrata, significativa e dependente”⁶⁶.

Em algumas pinturas da série, Tomie lança mão de esponjas e em movimentos largos esparrama a matéria pictórica no espaço da tela. Ainda com o cabo do pincel raspa a tinta, retirando suas camadas e criando sulcos em direções diversas. Nesta obra em óleo sobre tela de 1959 (Figura 12), a sugestão da figura de um círculo aparece. Esta figura, irá ocupar um lugar de destaque mais à frente, quando se volta para o estudo das relações da forma circular⁶⁷.

⁶⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

⁶⁵ MERLEAU-PONTY, 2004, p. 19.

⁶⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins fontes, 1999, p. 4.

⁶⁷ Esta questão será explorada no segundo capítulo, item 2.4.



Figura 12 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1959. Óleo s/ tela, 59 x 83 cm.
Fonte: HERKENHOFF, 2012, p. 07.

Ao discutir a perspectiva neurofisiológica da percepção, Merleau-Ponty, em *Fenomenologia da percepção*, reflete sobre os processos sensório-motores, enfatizando a experiência corpórea do sujeito na construção do conhecimento:

Não é o sujeito epistemológico que efetua a síntese, é o corpo; quando sai de sua dispersão, se ordena, se dirige por todos os meios para um termo único de seu movimento, e quando, pelo fenômeno da sinergia, uma intenção única se concebe nele.⁶⁸

Diferente da concepção cartesiana que afirma a dualidade corpo e alma, para Merleau-Ponty “a consciência é o ser para a coisa por intermédio do corpo”⁶⁹. O movimento corporal, na explanação do filósofo, adquire importância epistemológica, pois: “um movimento é apreendido quando o corpo o compreendeu, quer dizer, quando ele o incorporou ao seu mundo” e ainda esclarece que “mover seu corpo é visar às coisas através dele, é deixá-lo corresponder à solicitação, que se exerce sobre ele sem nenhuma representação”⁷⁰. Desta maneira, na fenomenologia merleau-pontiana a apreensão do conhecimento ou a percepção do mundo se faz “com o

⁶⁸ MERLEAU-PONTY, 1999, p. 312.

⁶⁹ Ibid., p. 193.

⁷⁰ Id.

corpo” por meio da sua própria existência, em um mundo que é temporal e espacial, e não tão somente pelo olho ou pela mente.

É por meu corpo que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo “coisas”. Assim “compreendido”, o sentido do gesto não está atrás dele, ele se confunde com a estrutura do mundo que o gesto desenha e que por minha conta eu retomo, ele se expõe no próprio gesto [...].⁷¹

Tomie faz das pinturas cegas também uma experiência fenomenológica e epistemológica. Até aonde meu corpo, meu gesto conhece a respeito de mim mesmo, do outro e do mundo? Como se dá no espaço o meu movimento? Como conhecer o gesto de minhas mãos ao correr o pincel sobre a tela? Meu movimento será apreendido e meu corpo compreenderá a si mesmo com o artifício da venda. Nas palavras da própria artista: “Quando fiz esta série de olhos fechados, buscava retirar a cor e a forma para encontrar o osso da pintura”⁷².

Pedrosa reconheceu a qualidade da obra de Tomie, já em 1961, quando sua poética abstrata ainda estava em processo de formação e afirmação. Ressalta não apenas a obra, mas sua personalidade singular, quando escreve em um artigo:

Tomie Ohtake é uma pintora que ainda está se formando, numa personalidade já desabrochada. Em geral é o contrário que se dá: o artista carrega consigo, na sua evolução, o germe de uma personalidade que vai evoluindo à medida que a obra vai desenvolvendo, e afirmando-se. É a obra que, em geral explicita, chama a exteriorizar-se, traduz ou define a personalidade. Em Tomie, ao contrário, a obra corre atrás da personalidade.⁷³

Ao examinar a pintura de ação (*Action Painting*) norte americana, Argan⁷⁴ contrapõe a atitude de Pollock frente ao credo daquela sociedade puritana de então, cuja máxima seria “existe-se para fazer”, ao que o artista teria por verdadeiro: “faz-se para existir, é preciso fazer a existência”. E completando sua argumentação diz que “antes da ação, não há nada: não um sujeito e um objeto, não um espaço onde se mova, um tempo em que se dure”. Tomie, na experiência singular do período das suas “pinturas cegas”, parte do zero para criar e trazer à existência sua pintura, e a partir de seu primeiro movimento o tempo surge. Nada existe antes de sua ação no espaço, ação esta que, como nos diz o autor (no caso referindo-se a Pollock), deve deixar certa

⁷¹ Ibid., p. 253.

⁷² Tomie Ohtake em depoimento a Marcy Junqueira. Conforme e-mail de Junqueira a Herkenhoff (HERKENHOFF, 2012, p. 79).

⁷³ PEDROSA, Mário. “Entre a personalidade e o pintor”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21/02/1961.

⁷⁴ ARGAN, 2008, p. 531, 532.

margem ao acaso, porque a existência necessita exercitar liberdade em relação à lógica e suas leis, deve saber lidar com todas as situações e eventos imprevistos da vida. O pincel de Tomie percorre cegamente a superfície da tela num mover imaginativo que reserva espaço à casualidade do existir, não se utiliza da razão, que se apoia na prerrogativa e segurança de definir um projeto, mas lança-se na ação do pintar como se lança para a existência, com toda sua casualidade e imprevisibilidade.

A distinção aqui, entre o movimento gestual realizado por Tomie e a ação de Pollock é uma questão de ritmo. Argan afirma que “tudo se resume em encontrar o ritmo próprio e não o perder, aconteça o que acontecer”⁷⁵. Em Pollock o gesto tem um ritmo acelerado e impetuoso, em Tomie parece render-se ao fluir tranquilo e gracioso dos movimentos, entregando-se a uma consciência sem necessidade de controle total, a gestos dirigidos por um impulso mais mental e não para estados emocionais extremos. A relação corporal da artista com a pintura, a espontaneidade gestual de sua pincelada e a total liberdade de improvisação nessa série de “pinturas cegas”, são traços marcantes e dignos de nota.

Se esse proposital abandono de controle da obra, no ato pictórico comedido de Tomie parece estar associado a um estado contemplativo e zen, de consciência e presença, pois a filosofia zen ensina que estar presente inteiramente em qualquer ação é estar em meditação, a ação dramática de Pollock remete, por outro lado, ao automatismo surrealista. Para estes artistas, essa técnica tinha por finalidade “libertar o controle consciente sobre os procedimentos de composição”⁷⁶, mas para Pollock, de maneira especial, “o automatismo era mais característica de um dado ritmo mantido em toda a pintura”⁷⁷. E seu ritmo, característico, era semelhante ao compasso frenético do *jazz*⁷⁸, sincopado e com seu *swing*, e as notas gotejadas de Pollock, iguais às escalas cromáticas desse estilo, com suas dissonâncias e sobreposições das vozes de vários instrumentos que improvisam ao mesmo tempo.

O ritmo de Tomie é marcado por uma cadência distinta, calma e contemplativa, a lentidão segura de seus gestos diferencia-a muito dos padrões ocidentais. Não se

⁷⁵ ARGAN, 2008, p. 532.

⁷⁶ HARRISON, Charles. “Expressionismo abstrato”. In: STANKOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zarrar, 2000, p. 146.

⁷⁷ Id.

⁷⁸ ARGAN, 2008, p. 532.

teatraliza em exagerados movimentos, mas encontra um gesto equilibrado, originado de uma concentração mental no espaço-tempo presente, na construção do seu campo harmônico pictórico. Seu compasso se assemelha à música japonesa tradicional, tranquila e imponente, com sua escala tonal reduzida, pentatônica, executada por apenas um ou dois instrumentos solistas, não mais do que isto. A musicalidade de sua síntese formal, por outro lado, remete a uma estrutura elaborada por poucas vozes e de construção fundamentada na melodia, sem a complementação e o excesso da harmonia (mais presente na música ocidental), executada ao som do *Koto* ou do *Kokyū*, com sua sonoridade lírica. Ou poderíamos ouvir o som melodioso de um *Shakuhachi*, a “flauta zen”⁷⁹.

O gesto de Tomie nas suas “pinturas cegas” é um gesto espontâneo e instintivo, que irá produzir uma “mancha” (*tache*) que é “informal”, num ato de improvisação, o que poderia ser pensado como tributário do tachismo. Não carrega, porém, a valorização do inconsciente, surrealista, nem mesmo defende o caráter irracionalista, dadá, antes, presentifica o silêncio, veicula uma expressão do espírito zen.

À época em que Tomie realizava suas “pinturas cegas”, vários artistas brasileiros, sobretudo os concretistas, fizeram uso de uma extrema complexidade na nomenclatura de suas produções. Títulos indicativos de gênero, explicativos de problemas semióticos. Ohtake entendeu que esses títulos forçavam interpretações, verbalizavam ideias e conceitos, denotavam problemas matemáticos e gestálticos. A escolha feita pela indefinição nominal, fato que ocorre a partir da década de 1950, foi uma importante estratégia usada para não submeter o observador a leituras equivocadas e arbitrárias de sua obra a partir de sugestões verbais.

Não é sua pretensão que a pintura seja definida por meio da força da palavra, pela conotação e denotação de um título, que este abra e estenda outros níveis de

⁷⁹ Nas peças musicais da tradição japonesa, privilegia-se a melodia em detrimento da harmonia. Dentre os instrumentos mais utilizados destacam-se o *Koto*, instrumento de cordas, colocado horizontalmente sobre o colo do instrumentista, também chamado de “cítara japonesa”; o *Kokyū*, instrumento de cordas friccionadas com arco, normalmente em número de quatro, alinha-se verticalmente em relação ao músico, semelhante ao violoncelo, porém com sonoridade mais aguda; o *Shamisen*, de todos, talvez o instrumento musical mais conhecido fora do Japão, especialmente por ser muito tocado pelas gueixas. Executado da mesma forma que os instrumentos da família do alaúde, seu braço é bastante alongado, possui normalmente três cordas apenas e estas são tangidas por uma espécie de palheta de dimensão muito grande. Sua caixa de ressonância é feita de couro, semelhante ao banjo. O *Shakuhachi* é outro instrumento muito importante na cultura japonesa. Instrumento de sopro, com o corpo de bambu, é o tipo de flauta mais usado, muito presente em cerimônias e rituais do Zen Budismo. Diferente da flauta barroca ocidental, que conta com sete ou oito orifícios, o *Shakuhachi* possui apenas cinco (SHAKUHACHI. Disponível em: <<http://www.japaoemfoco.com/instrumentos-musicais-tradicionais-japoneses/>>. Acesso em: 06 abr. 2016).

significações e intenções, roubando a força da obra em si mesma. Rejeita essas referências adicionais, externas à própria pintura e às operações do próprio pintar. Esta mudez, segundo Herkenhoff, harmoniza-se e complementa-se à sua “cegueira”, a conjunção de “pintar cegamente uma pintura inominada”⁸⁰. Tomie relata seu motivo por rejeitar dar títulos às suas obras, decisão que manteve por toda sua carreira, argumentando: “Não coloco título na obra porque a pessoa fica muito impressionada e fica pensando no título e não na obra”⁸¹.

Encontramos diversas pinturas intituladas em outros artistas de origem nipônica, tais como Mabe e Flávio-Shiró, mas no caso de Tomie, pouquíssimos exemplares podem ser encontrados. As artes visuais não são uma “linguagem” no sentido convencional, mas podem expressar um novo significado, um novo modo de olhar o mundo e seus objetos, na visão do artista⁸². Segundo Matthews, de acordo com Merleau-Ponty, essa é a razão pela qual uma mera análise racional de uma pintura “jamais será capaz de substituir uma experiência direta da própria obra”⁸³. O papel principal das artes, para Merleau-Ponty, é levar as pessoas a olhar o mundo de uma nova maneira, expandindo seus conceitos de racionalidade⁸⁴.

1.3 MATERIALIDADE, CAMPOS DE COR E ARQUITETURA ANCESTRAL

Se, ao optar pela abstração, por um lado Tomie Ohtake não se identifica com o concretismo paulista, por conta de seu extremo rigor programático, por outro, não investe na aparentemente previsível tendência caligráfica oriental, por se dar conta de que seu gesto, livre e intuitivo, busca a cada pincelada a construção do seu espaço pictórico. O traço repentino e único, como que cristalizado no instante da pincelada que cria definitivamente o signo, gesto este típico da caligrafia (*shodô*), incorrigível e irrevogável, não pode ser associado como a marca da artista. Sua investigação volta-se para outra direção, na qual o gesto é um trabalho contínuo, construído e insistente, traço após traço, até alcançar a conformação ditada pela intuição.

⁸⁰ HERKENHOFF, 2012, p. 80.

⁸¹ HERKENHOFF, 2009, p. 113.

⁸² MATTHEWS, Eric. *Compreender Merleau-Ponty*. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes: 2011, p. 179.

⁸³ Id.

⁸⁴ Id.

A “criação do mundo”, desse mundo peculiar da artista, dá-se de “maneira lenta e gradual”, mediada por sua ação pictórica. “A pintura revela-se através de seu processo construtivo”, explica Costa⁸⁵, em um corpo denso, compacto, que é criado por “pinceladas que se sobrepõem”. Todavia, a despeito da densidade matérica de sua pintura, não deixa também de “revelar seus mistérios, suas sutilezas, seu ritmo”. Esse mundo, apesar de apresentar grandes superfícies manchadas, não é pintado de acordo os pressupostos do tachismo francês, com suas ricas escalas cromáticas, como foi o caso de Yolanda Mohaly, do período a partir da década de 1960 e de Sheila Brannigam, com suas manchas espalhadas sobre a tela, em contraste com traços que as complementam ou delimitam, como lembra Farias⁸⁶. O Tachismo tem um forte apelo do fortuito, do acidental, como esclarece Barata:

O ‘Tachismo’, mais que o ‘informal’ típico, é uma arte de *gesto*, dramática e explosiva, violenta mesmo. [...] do francês *tache*, conforme o significado do vocábulo, se constitui de jogo de manchas (manchas que também existem no ‘informal’, em seus vários tipos). No Tachismo propriamente dito, elas surgem em explosão violenta, às vezes deixando escorrer tinta. E a existência do automatismo e do fortuito da pintura direta. Muitas vezes ligados a um grafismo, ou caligrafia de signos ou liberação.⁸⁷

A necessidade de dar forma, uma vontade de conformação, percebe-se em suas pinturas a partir de 1962, em que as áreas passam a ser mais delimitadas e tendem a um geometrismo. São figuras que estão em transformação e que se aproximam de formas retangulares e quadrangulares, têm, porém, como característica marcante, contornos visivelmente irregulares, com ênfase no traçado manual. Essas grandes massas são constituídas por camadas de tinta que formam as áreas planas de cores, as quais não são chapadas, mas apresentam nuances tonais, manchas e texturas diversas no seu preenchimento. De início, esses planos são “informes”, ou com menor compleição geométrica.

Essa transição do período anterior, para o que se segue, é como que um esforço da artista para conter a “fluidez anterior, o refluir constante da forma”, como se buscasse substituir “o instável, o impermanente e o incontornável da forma viva” por algo mais

⁸⁵ COSTA, Marcus de Lontra. “Tomie Ohtake: a criação do mundo”. In: OHTAKE, Tomie. *Novas pinturas*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1993, s/ p.

⁸⁶ FARIAS, Agnaldo. “Tomie Ohtake: Vida e obra em movimento contínuo”. *REVISTA USP*. São Paulo, n. 104, p. 180, janeiro/fevereiro/março 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/106764/105402>>. Acesso em: 06 de abr. 2016.

⁸⁷ BARATA, Mário. “Definições de ‘Tachismo’ e pintura ‘informal’”. In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (org.). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987, p. 252.

“sólido, consistente, perene”⁸⁸. A forma viva, em constante movimento e mutação, cede lugar a uma forma “quase rude”, de contorno irregular, uma “matéria corrugada”. A mancha se consolida em campos de massa e matéria, aquilo que era instável encontra estabilidade, repouso.



Figura 13 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1963. Óleo s/ tela, 135 x 85 cm.
Fonte: Fonte: ARRUDA, 2000, p. 37.

No momento em que a forma artística deixara de cumprir o papel de representação da realidade, para apresentar-se como realidade autônoma, surgiu o problema da matéria⁸⁹. Ele começa com a ruptura cubista, com a colagem, e com o Construtivismo russo. Na esfera das poéticas do Informal, o informalismo europeu do pós-guerra, existencialista, coloca o problema na constatação de que a matéria tem extensão e duração, mas não tem ainda uma estrutura espacial e temporal, ou já deixou de ter.

⁸⁸ MORAIS in OHTAKE, 2001, p. 137, 138.

⁸⁹ ARGAN, 2010, p. 541,542.

O artista, ao manipular a matéria, estabelece com ela uma relação de identificação e continuidade, pois sua disponibilidade é ilimitada⁹⁰.

Tomie consegue trabalhar a dosagem correta dos elementos constitutivos da pintura, característica que começa a ficar evidente em sua obra, a fixar sua instigante identidade. Em algumas pinturas o fundo deixa-se entrever nas frestas propiciadas entre um elemento e outro, ou entre alguma parte da figura que não chega a tocar o limite da tela. Mas também se revela numa região menos densa e pigmentada, mais diluída, aparecendo como que uma sombra, como na região central em negro (Figura 14).



Figura 14 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1963. Óleo s/ tela, 135 x 100 cm.
Fonte: HERKENHOFF; PERLINGEIRO, 2013, p. 143.

Nessas pinturas, tem-se igualmente, a experiência da espacialidade e envolvimento do campo da superfície pictórica, onde se é transportado para dentro, vezes mergulhando o olhar nas transparências das suas cores, vezes detendo-se ou sendo impedido pelas camadas mais carregadas de pigmento, como na pintura abaixo (Figura 15), onde o bloco retangular inferior, bastante empastado, em tom areia mais

⁹⁰ Id.

claro que o fundo, sobrepõe-se a este e a uma coluna vertical escura, velada, que se estende até os campos em vermelho acima. Estes dois campos se dividem pela fresta que se abre entre eles.

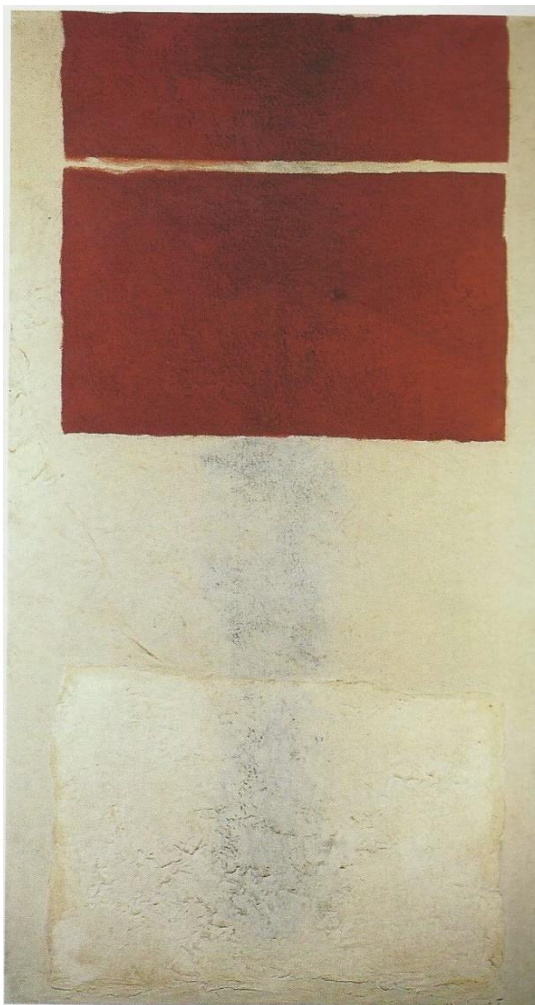


Figura 15 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1964. Óleo s/ tela, 136 x 86 cm.
Fonte: HERKENHOFF; PERLINGEIRO, 2013, p. 150.

Aqui aparece claramente uma das grandes questões da poética de Ohtake, a maneira como o racionalismo da construção geométrica dialoga com a linha orgânica de sua pincelada gestual. A precisão e perfeição da razão geométrica da forma em sintonia com a imprecisão e a imperfeição intencional da pincelada. Esta questão foi explorada na exposição *Tomie Ohtake - Gesto e Razão Geométrica*⁹¹, na qual pode se perceber nas obras expostas o modo como a gestualidade intuitiva, harmoniza-se com a razão, com a mente reflexiva. Esta transição, progressivamente começa a ficar mais

⁹¹ Com curadoria de Paulo Herkenhoff, *Tomie Ohtake - Gesto e Razão Geométrica* foi inaugurada a 21 de novembro de 2013 no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo/SP. Contou com cerca de 80 trabalhos, a maioria pinturas. Foi uma exposição oficial comemorativa dos 100 anos da artista (INSTITUTO TOMIE OHTAKE. "Exposições Individuais - Brasil". Disponível em: <http://www.institutotomieohtake.org.br/tomie_ohtake/interna/exposicoes-individuais-brasil>. Acesso em: 06 abr. 2016).

aparente nesses trabalhos, nos quais o estudo das relações forma-cor, em que o racional quer aparecer, substitui o “informalismo” e a aleatoriedade intencional revelados nas ditas “pinturas cegas”.

Algumas aproximações com a obra de Mark Rothko, um dos grandes expoentes do Expressionismo Abstrato, foram consideradas com respeito a algumas dessas obras. A própria artista revela como sendo o pintor um dos artistas por quem teve admiração. Comparando uma obra de Rothko (Figura 16) com uma de suas pesquisas de “campos de cor” (Figura 17), nota-se a afinidade entre as poéticas. Em Tomie, uma delicada linha deixa vaziar a cor do fundo da composição, separando os volumes geométricos, diferentemente de Rothko, em que os volumes se fundem criando uma nuance, uma gradação tonal esfumada. Conforme esclarece a artista:

Rothko é um dos artistas que admiro bastante. Alguns trabalhos meus, da década de 1960, chegaram a cruzar com os dele. No caso dele, o encontro das cores se dá de uma forma em que uma cor repousa sobre a outra. No meu caso, elas criam uma ruptura, aparecendo então uma linha. Essa é a diferença fundamental: a cor do Rothko se espalha por cima da outra, enquanto a minha recorta uma superfície da cor existente e nesse vazado ponho uma outra cor.⁹²



Figura 16 - Mark Rothko. *Sem Título (violeta, preto, laranja, e amarelo sobre branco e vermelho)*, 1949. Óleo s/ tela, 207 x 167 cm.
Fonte: FARTHING, 2011, 456.

⁹² Tomie Ohtake apud Miguel de Almeida (ALMEIDA, 2006, p. 27).



Figura 17 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1964. Óleo s/ tela, 120 x 100 cm.
Fonte: ARRUDA, 2000, p. 38.

Com respeito ao gesto, podemos igualmente estabelecer certas aproximações com Rothko. Como sabemos, a denominação Expressionismo Abstrato foi dada a obra de artistas dentre os quais, naquele momento, nem todos eram totalmente expressionistas ou propriamente abstratos, como no caso de Barnett Newman e Willem de Kooning, respectivamente. Na abordagem de Argan, Mark Rothko é analisado entre outras questões sob a ótica da ação, o que nos faz pensar neste caso em certa sintonia rítmica com a obra de Tomie. A pintura de Rothko vai sendo realizada em uma ação contínua construída por gestos firmes, porém não dramáticos, na experiência de um tempo que passa sem pressa, num compasso equilibrado e tranquilo. O artista em um momento pinta sua enorme tela, em outro para, interrompe, reflete. A pincelada de Tomie é decorrente de uma gestualidade que acontece num tempo que parece suspenso. Pinta e faz pausa, se afasta e avalia. Argan analisa o gesto e o ritmo de Rothko:

Pode parecer deslocado falar em pintura de ação, a propósito de Rothko, um contemplativo com pupilas dilatadas, de gesto lento e leve que não deixa traços. No entanto, nem todos os gestos são ditados pela neurose: o de Rothko é calmo, cadenciado, uniforme, como o gesto do artesão que pinta uma parede, dando uma, duas, três demãos até que a superfície atinja certo grau de densidade e transparência, e onde havia um plano rígido e impenetrável agora há uma veladura que deixa passar a luz, ou mesmo emana-a através da cor. A ação não é projetada nem arremessada; realiza-se por meio de uma gradual acumulação e refinamento da experiência, enquanto ela se faz.⁹³

Nesse período, em que podemos perceber o encontro entre a razão e a intuição, seu método de trabalho incorpora a realização de estudos prévios, em que irá recortar pedaços de papel colorido e efetuar colagens, avaliando a composição, a disposição das figuras, e a relação entre as formas, como em um pré-projeto. Tomie descreve seu método:

Eu utilizo até hoje o método de construir um projeto da obra. Porém, em cada fase de meu trabalho, ele é feito de uma maneira ou de outra. Por exemplo, quando eu pintava aquelas formas grandes, em que havia certa definição da forma sem precisão dos limites, eu fazia os projetos rasgando papel de cor na mão. Eu tinha projetos de 3 a 30 centímetros. Era algo excelente para que eu pudesse vislumbrar como seria a pintura real. Esses pequenos projetos podiam sofrer modificações na tela, porém na maior parte das vezes eram seguidos à risca.⁹⁴

Podemos observar que nessas pinturas de blocos ou campos de cor, emprega uma gama cromática reduzida, normalmente com predominância de apenas três cores. A economia cromática e formal começa a se confirmar como uma marca da artista. Explora também a matéria pictórica, mais carregada e densa, às vezes provocando texturas craqueladas e rugosas, mas também o seu oposto, camadas transparentes de tinta diluída. O intervalo ou a ruptura provocada entre esses blocos de cores é característico dessas obras, em que se pode ver o resultado do seu método criativo, de se cortar pedaços de papel e montar a composição. As bordas irregulares das figuras reproduzem ou sugerem o rasgar dos papéis feitos à mão, quando a fibra resiste à direção imposta.

Para Mark Rothko, que não aceitava a classificação como “expressionista abstrato” e cuja pintura fora definida por Greenberg como *Colorfield Painting* (pintura de campo de cor), as formas eram comparadas a atores numa ação que não poderia ser prevista. Via seus quadros como dramas, nos quais as formas se comparavam aos

⁹³ ARGAN, 2008, p. 531.

⁹⁴ ALMEIDA, 2006, p. 21.

personagens que “foram criados a partir da necessidade”, em que os mesmos se movimentavam sem embaraço⁹⁵. Na sua concepção, nem mesmo os atores do drama têm uma descrição antecipada do que irá ocorrer, é só no momento final, na conclusão que se vê e que se reconhece a força pretendida. As ideias iniciais, os planos, eram apenas a porta pela qual deixamos o mundo e transcendemos⁹⁶.

Para o pintor, não precisamos viajar para lugares distantes e exóticos a fim de alcançarmos a transcendência. O quadro deve ser uma revelação, uma solução inesperada e sem precedentes, como um milagre. Rothko encarava as formas como “elementos singulares de uma situação singular. São organismos com vontade e uma paixão de autoafirmação”. As formas movimentam-se “com liberdade interna e sem necessidade de violar ou de conformar-se àquilo que é provável no mundo conhecido”⁹⁷. Percepções e colocações do artista como estas, parecem estabelecer alguma conexão com o pensamento de Tomie àquela época, referente à sua atitude e postura frente a suas próprias pinturas.

A repetição como elemento constituinte da obra é outra característica que começa a se tornar presente em seus trabalhos a partir de meados da década de 1960. Propõe a diferenciação de peso dimensional e cromático entre os elementos. Provoca a sensação de equilíbrio ou desequilíbrio relacional, deslocando as figuras de um possível eixo, ou rotacionando. Essa repetição não será, contudo, um instrumento de banalização da imagem, mas analogamente a Josef Albers, em sua série *Homenagem ao quadrado*⁹⁸, é também um estudo analítico da cor, das relações cromáticas que se estabelecem entre os planos delimitados pelas figuras.

A esse exemplo, podemos observar nas três pinturas abaixo (Figura 18), as diferentes tensões criadas entre as cores amarela, vermelha e azul (na sequência), em relação ao preto, sobre um fundo claro. Os dois elementos laterais, como colunas que se erguem, assumem formas aproximadas, similares, assim como os outros três menores ao centro da composição. Nas três telas percebe-se a emersão de um

⁹⁵ CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 557.

⁹⁶ CHIPP, 1999, p. 557.

⁹⁷ Id.

⁹⁸ A série *Homage to the Square* foi iniciada em 1950 e prosseguiu até 1976, ano de sua morte, aos 89 anos de idade. Albers levou ao extremo seu objetivo de estudar a natureza e percepção da cor, trabalhando sobre uma superfície extremamente simples, de três ou quatro quadrados, um inscrito dentro do outro (DANILOWITZ, Brenda. *Cor e luz: Josef Albers - Homenagem ao quadrado*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009).

elemento que se encontra no plano inferior, logo abaixo do “fundo”, eclipsado por este, e que se apresenta como uma sombra, um “ruído” entre os elementos centrais e os planos laterais. Outras obras irão trabalhar as possibilidades quanto às formas dos elementos, a quantidade ou número desses elementos, a temperatura das cores, e as relações propostas entre os mesmos, de peso e equilíbrio.



Figura 18 - Tomie Ohtake. Pinturas a óleo s/ tela – três telas da mesma série.
Fonte: Montagem - Elaborada pelo autor.⁹⁹

⁹⁹ As três telas, em ordem de cima para baixo são: Amarelo e Preto - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1967. Óleo s/ tela, 80 x 130 cm (HERKENHOFF; PERLINGEIRO, 2013, p. 157); Vermelho e Preto - Tomie Ohtake. *Sem Título*,

A busca pela síntese, pelo essencial e pelo simples, expressa-se em Ohtake, assim como em Rothko¹⁰⁰, na síntese da complexidade, por uma expressão simples de um pensamento complexo. A poética oriental da artista tem evidentemente sua origem nessa “mente oriental”, intuitiva e sintética, provinda naturalmente de sua formação cultural. Mas também bebe na fonte da cultura ocidental, devido às escolhas feitas, por decidir estar inserida e coparticipante do contexto cultural do país no qual escolheu viver. A esse respeito declara:

A minha obra é ocidental, porém, sofre grande influência japonesa, reflexo de minha formação. Essa influência se verifica na procura de síntese: poucos elementos devem dizer muita coisa. Na poesia haikai, por exemplo, fala-se do mundo em 17 sílabas. Sendo poucos os elementos, eles devem ser muito precisos, tanto na forma quanto nas cores e nas relações.¹⁰¹

Na construção do seu mundo, toda complexidade deve ser transmitida por poucas formas e poucas cores, não há espaço para a profusão de detalhes, mas sim, há um comedimento, uma economia de meios, em função dessa simplicidade que expressa a complexidade.

Para o crítico Agnaldo Farias, alguns trabalhos desse período têm “um quê de arquitetônico”¹⁰². Os grandes blocos de textura densa, alguns escuros e pesados se atraem e ou se repelem. Os volumes se sobrepõem, ou se escoram, provocando um deslocamento, como assinala o crítico, ora no sentido vertical, ora horizontal. Estes elementos que se repetem, cada qual com seus contornos próprios, provocam um movimento, pois parece que essa “pilha que se vai desmanchando pela ação de um vento” se desloca, uma questão de “cores e planos, elementos postos devidamente em tensão”¹⁰³. A intenção dessas pinturas parece ser, afinal, uma pesquisa sobre o movimento ou inércia desses blocos, do comportamento de corpos que interagem entre si, que passam a sensação de estabilidade e também de instabilidade, de deslocamento, de ascensão e de queda, o que pode nos remeter a arquitetura (Figura 19).

1966. Óleo s/ tela, 91 x 136 cm (ARRUDA, 2000, p. 07); Azul e Preto - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1967. Óleo s/ tela, 65 x 100 cm (HERKENHOFF; PERLINGEIRO, 2013, p. 155).

¹⁰⁰ Em 1943, numa carta enviada ao *New York Times*, Rothko e Gottlieb declaram que “apoiamos a expressão simples do pensamento complexo” (HERKENHOFF, in ARRUDA, 2000, p. 35).

¹⁰¹ Tomie Ohtake fez essa afirmação num dos raros depoimentos sobre sua obra. O texto original foi publicado no catálogo do XV Salão de Campinas, 1975 (MORAIS, in OHTAKE, 2001, p. 135).

¹⁰² FARIAS, Agnaldo. “Seixo Rolando e Nuvem”. In: OHTAKE, Ricardo (editor). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001, p. 324.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 323, 324.



Figura 19 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1965. Óleo s/ tela, 155 x 117 cm.
Fonte: ARRUDA, 2000, p. 40.

Essa arquitetura que começa a se mostrar nesses trabalhos, são formas-signos que nos remetem a pedras toscas, blocos rudimentares, como de uma ancestralidade. Moraes, a esse respeito, observa:

Monumentais, impactantes, potencialmente abstratas, estas formas-signos lembram menires, toscas arquiteturas de pedras, bípedes. A meio caminho entre figura e abstração, repousam, ascendem ou flutuam no espaço da tela, deixando, assim, sem solução a relação, sempre problemática, entre fundo e superfície, recriando, assim, contraditoriamente, o espaço representativo.¹⁰⁴

Vale lembrar que durante todo esse período a artista morou no bairro da Mooca, na Rua da Paz, onde fez da sua própria sala de visitas o seu ateliê, tendo que às vezes sair de casa e olhar de fora através da janela da sala para poder visualizar melhor suas grandes telas. Sua mudança, em 1970, para uma casa de espaços amplos em concreto armado, projetada pelo seu filho, o arquiteto Rui Ohtake, no bairro de Campo Belo, lhe permite organizar seu atelier, agora ampliado e adaptado às suas

¹⁰⁴ MORAIS in OHTAKE, 2001, p. 138.

necessidades¹⁰⁵. Nessa nova situação, onde permanecerá até ao fim, Tomie consegue trabalhar em várias telas ao mesmo tempo: “Consigo separar. Não me confundo. Se descubro algumas coisas, levo para os outros. Ou percebo que ficou bom em um, mas não no outro”¹⁰⁶. Seu olhar atento avalia também a necessidade da quantidade de cores a serem aplicadas. Ponto marcante desse período, o uso de apenas duas cores, no máximo três, com algumas variações de intensidade ou gama que são aplicadas à tela.

Se as soluções mais aproximadas a um arcabouço informal eram dominantes até esse período, nota-se agora como que uma ruptura, que irá conduzir a artista a uma pesquisa voltada para o Abstracionismo Geométrico. Essa mudança de direcionamento pode ser percebida através de algumas características: a delimitação das formas, antes muito irregular, passa a ser feita por linhas mais definidas e precisas, que contornam os planos geométricos, estes agora mais regulares e com ângulos retos. As camadas espessas de tinta sobrepostas que antes eram aplicadas generosamente, e que revelavam o trabalho do pincel ou da espátula em superfícies encrespadas e manchadas, saem de cena e dão lugar a uma tinta mais diluída que conforma planos chapados, lisos. O pincel agora começa a não se deixar ser visto, desliza cobrindo os planos de maneira homogênea, em tons aplicados uniformemente com precisão (Figura 20). Essa passagem é evidente se compararmos a obra abaixo com as do período anterior.

O recurso da transparência é igualmente utilizado, provocado pela sobreposição de finas e delicadas camadas cores. “Há casos em que a pintura é tão transparente que se lhe nota a trama do tecido sobre o qual as cores foram aplicadas”¹⁰⁷, analisa Farias. As zonas de sombras produzidas pela sobreposição de planos resultam em uma terceira cor. Em outras telas, suaves degradês aparecem ao fundo ou dando destaque à figura geométrica.

¹⁰⁵ NÚCLEO DE PESQUISA E CURADORIA DO INSTITUTO TOMIE OHTAKE. “Tomie Ohtake 100 101: Notas sobre um percurso vivaz”. In: OHTAKE, Tomie. MIYADA, Paulo (curadoria). *100-101 Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2015, p. 80.

¹⁰⁶ HERKENHOFF in ARRUDA, 2000, p. 39.

¹⁰⁷ FARIAS, 2015, p. 187.

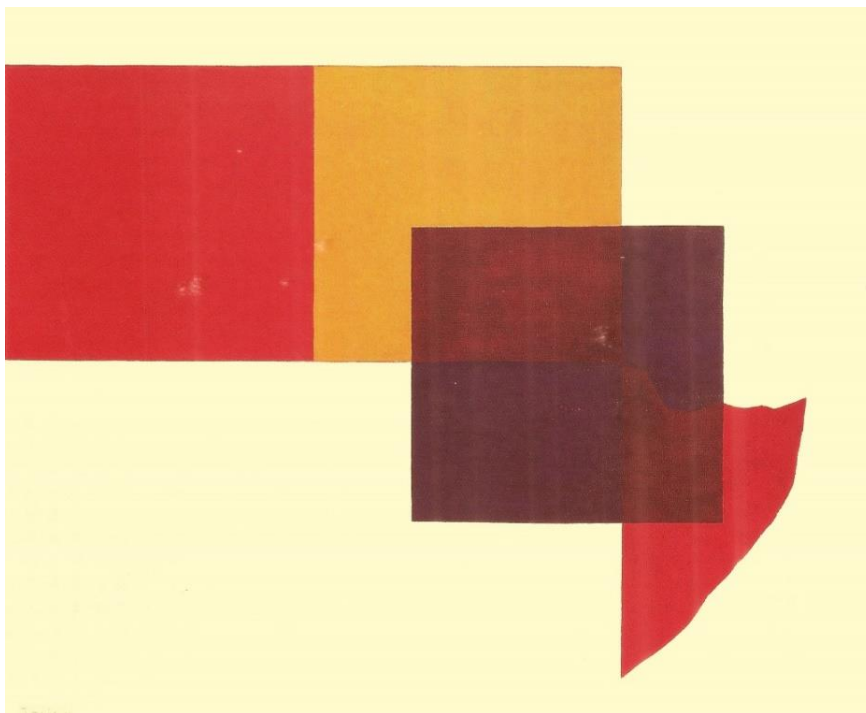


Figura 20 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1972. Óleo s/ tela, 111 x 136 cm.
Fonte: ARRUDA, 2000, p. 50.

Ao analisar as obras da artista desse período, Amaral atenta sobre “a presença do geometrismo dominando forma versus fundo, sempre com um tratamento pictórico elaborado”¹⁰⁸. A artista trabalha com equilíbrio na dosagem entre configuração da forma, a cor e seu tratamento de superfície. Equação essencial da artista, a relação entre forma e cor, na visão de Farias¹⁰⁹, atinge a condição mais plena a partir das pinturas realizadas ao longo dos anos 1970.

Seu método de trabalho continua a incorporar pequenos estudos realizados com pedaços de papel colorido, com a diferença que agora são recortados com tesoura, já que a intenção é obter uma figura com contorno mais definido. Busca por linhas mais contínuas e formas geométricas mais regulares.

Em outra fase de meu trabalho, em que as linhas eram mais geométricas, em vez de rasgar com a mão, eu cortava o papel colorido com a tesoura. E como a borda da tela era muito importante, os projetos eram feitos sempre com o mesmo tamanho.¹¹⁰

¹⁰⁸ AMARAL, Aracy (Org.). *Tomie Ohtake*. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO: perfil de um acervo. São Paulo: Techint Engenharia, 1988. p. 307. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_criticas&cd_verbete=3427&cd_item=15&cd_idioma=28555>. Acesso em: 02 jan. 2015.

¹⁰⁹ FARIAS, 2015, p.187.

¹¹⁰ ALMEIDA, 2006, p. 21.

Miyada ressalta que o emprego do recurso de colagens de papel é recorrente na elaboração das obras da artista. Nas décadas de 1970 e 1980 evidencia-se “em seus estudos uma definição muito maior no contorno das formas” daí decorre do “uso da tesoura para fazer os recortes de papéis”. E ainda salienta “que muitas vezes segue em suas pinturas e gravuras tanto os contornos delicados das colagens quanto as texturas e tonalidades dos papéis que utilizou”¹¹¹. Em descrição metafórica do conjunto da obra de Ohtake, Moraes, referindo-se à produção dos anos 1970, afirma que as formas quase sempre têm origem nesses recortes, que “é com essas formas - nítidas, precisas, claras - que a artista irá construir sua arquitetura pictórica. O edifício Tomie Ohtake”¹¹².

As novas experiências com a gravura, que começam com a serigrafia a partir de 1968¹¹³, irão revitalizar e impactar desde então a sua obra pictórica, enriquecida com soluções antes não vivenciadas. A princípio, as cores chapadas que se justapõem, nas serigrafias (Figura 21), aparecem na pintura acrescida da variante com textura (Figura 22). Ao observarmos em ambas as imagens, a figura quadrangular irregular à direita da tela, na serigrafia é trabalhada em tom preto chapado. Já a figura correspondente na pintura, recebe uma sobreposição em azul, e ao nos aproximarmos mais da tela, veremos uma textura sobreposta, um ruído, que se estende por sobre toda essa área e perpassa a figura em vermelho, logo abaixo e o fundo.

¹¹¹ MIYADA, Paulo; DE ANGELIS, Carolina. “Tomie Ohtake- Frases mais rápidas que a mão”. Disponível em: <http://www.institutotomieohtake.org.br/tomie_ohtake/interna/tomie-ohtake-frases-mais-rapidas-que-a-mao>. Acesso em: 06 abr. 2016.

¹¹² MORAIS, 2001, p. 139.

¹¹³ NÚCLEO DE PESQUISA E CURADORIA DO INSTITUTO TOMIE OHTAKE. “Tomie Ohtake 100 101: Notas sobre um percurso vivaz”. In: OHTAKE, Tomie. MIYADA, Paulo (curadoria). *100-101 Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2015, p. 79.

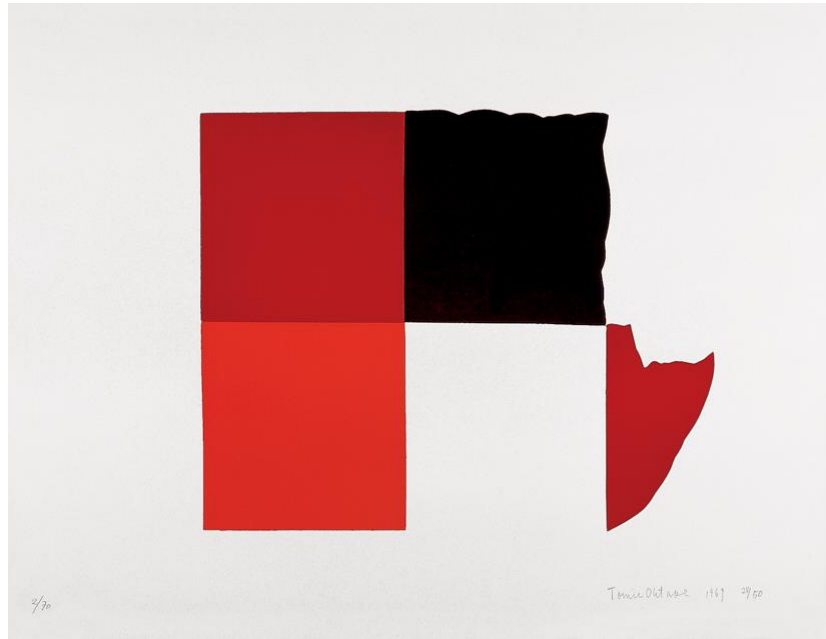


Figura 21 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1970. Serigrafia, 170 x 220 cm.
Fonte: INSTITUTO TOMIE OHTAKE, 2016.¹¹⁴

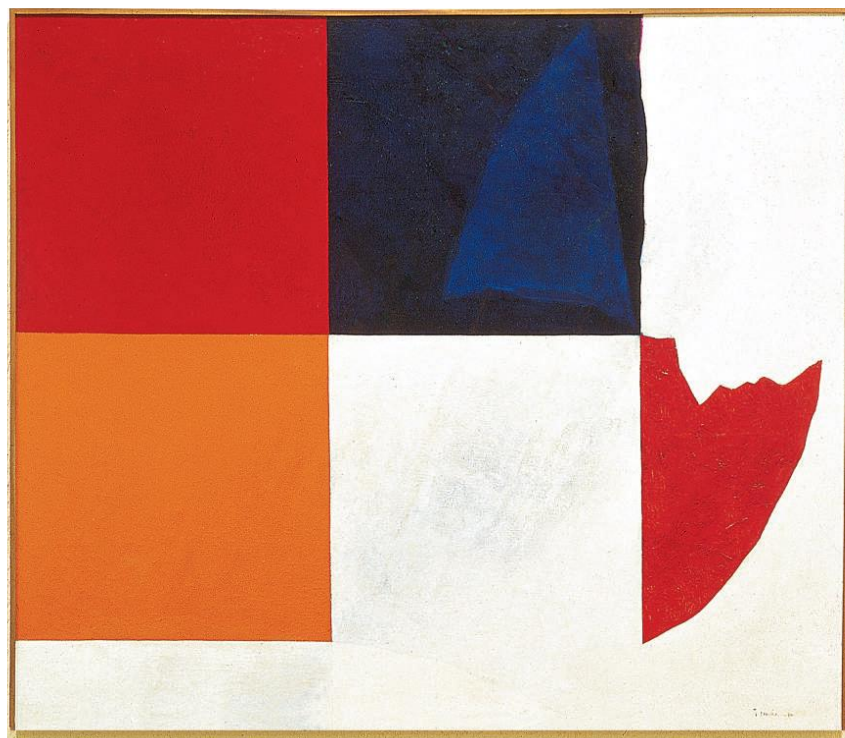


Figura 22- Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1970. Óleo s/ tela, 170 x 220,5 cm.
Fonte: FARIAS, 2015, p. 180.

¹¹⁴ INSTITUTO TOMIE OHTAKE. "Linha do tempo". Disponível em:
<http://www.institutotomieohtake.org.br/tomie_ohtake/linha_do_tempo>. Acesso em: 06 abr. 2016

2. A LINHA CURVA

Redução! Deseja-se dizer algo mais do que a natureza, e se comete o erro inadmissível de querer dizê-lo com mais meios do que ela, ao invés de fazê-lo com menos meios do que ela.¹¹⁵

2.1. GESTO ESPONTÂNEO

Ao tencionar a linha reta¹¹⁶ Tomie quebra sua rigidez e invoca a linha curva como uma unidade sígnica plástica, reafirmando seu gesto espontâneo (Figura 23). Aproxima-se de uma configuração mais orgânica, biomórfica. Essa linha livre e natural, que desenha o contorno da forma, não esconde sua irregularidade, não força uma curvatura precisa, mas surge como contraponto as obras nas quais uma linha quase reta ameaçava prevalecer. O tratamento plástico dado àquelas pinturas de “campos de cor” e “arquitetura ancestral” é o mesmo desse agora quando surge a linha curva: a superfície turva, o contorno irregular, áreas de sombras instáveis, e a composição assimétrica, tendendo ao desequilíbrio.

A linha curva por ser mais dinâmica, assim como a diagonal, ativa forças latentes no plano pictórico, diferente das horizontais e verticais que são forças estáticas¹¹⁷. Haverá sempre uma experiência diferente na leitura da linha na relação espaço-tempo, quanto mais rápida, menor peso visual, quanto mais lenta, maior peso visual. Ao introduzir intervalos ou contrastes de direção nessa linha, sua velocidade será reduzida e quanto mais contrastes mais lenta e pesada visualmente ela se torna¹¹⁸. A linha curva evocada pela artista cria uma nova dimensão no espaço pictórico, um

¹¹⁵ KLEE apud WICK (WICK, Rainer. *Pedagogia da Bauhaus*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 319).

¹¹⁶ Os elementos expressivos que constituem a linguagem visual são cinco: a linha, a superfície, o volume, a luz e a cor. Ao participar de uma composição, cada elemento visual configura o espaço de um modo diferente. A linha configura um espaço linear de uma dimensão, de extensão direcional, essa é a sua função espacial (OSTROWER, Fayga. *Universos da arte*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Campus, 1983, p. 65).

¹¹⁷ Quer sejam dinâmicas (diagonal ou curva) ou estáticas (horizontal ou vertical), a linha irá sempre configurar o espaço acrescido da dimensão tempo, pois em qualquer elaboração formal ela trará o caráter rítmico, o fluir do tempo, expresso por meio da introdução ou não de pausas (OSTROWER, 1983, p. 67).

¹¹⁸ O movimento linear se dá no espaço e no tempo e configura diferentes expressões: 1. Linha horizontal contínua - movimento visual rápido (nossa vista a percorre rapidamente, sem parar); 2. Linha tracejada horizontal - movimento visual devagar, o intervalo interrompe a leitura, quanto maior, mais lento, (esses intervalos correspondem a pausas); 3. Linha pontilhada – as mesmas expressões; 4. Linha horizontal cruzada com traços verticais - movimento visual devagar, o traço vertical funciona como uma barreira cuja causa é uma mudança de direção, uma inversão do horizontal para o vertical (a linha se torna mais lenta e mais pesada); 4. Linha horizontal formada por traços verticais (inversão) espaçados - redução da velocidade e aumento de peso; 5. Linha horizontal formada por traços diagonais espaçados - mais lenta (devida ao elemento dinâmico da diagonal, diferente do estático, horizontal e vertical) e mais pesada; 5. Linha horizontal formada por traços diagonais espaçados cruzados (“X”) - extremamente lenta, pesada e densa (OSTROWER, 1983, p. 66, 67).

espaço dinâmico, mas que no início ainda divaga nas oscilações direcionais dos seus contornos.

Primeiramente a linha desenha um semicírculo, configurando um movimento suave e leve, dominante na composição. Ao descrever a curva, cobre boa parte da superfície da tela e toca suas extremidades, acima, à esquerda superior, e no centro inferior. O movimento é interrompido quando ameaça fechar o círculo, e a espessura da forma se contrai (Figura 23).



Figura 23 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1969. Óleo s/ tela, 99 x 81 cm.
Fonte: COELHO; MUSA, 2007, p. 300.

A composição da tela que antes contava com três, quatro ou mais elementos, reduz-se agora radicalmente. Ao considerarmos uma relação figura/ fundo¹¹⁹, temos agora

¹¹⁹ No plano pictórico bidimensional, diferenças e tensões serão causadas pelos elementos *ativos* e *passivos* da composição. Aqueles que encerram um maior potencial energético e se condensam ou se delimitam no espaço, são mais heterogêneos, destacam-se na nossa percepção, e parecem ser os agentes ou geradores da transformação espacial, são elementos *ativos*. Aqueles que possuem menor potencial, que se dispersam no espaço, se parecem com o meio ambiente, e são mais homogêneos, são elementos *passivos*. O que parece se aproximar, portanto, passa a significar *Figura*, e o que parece se afastar ou recuar, passa a ser o *Fundo*. Nessa

uma única figura em azul, e um fundo em branco e areia. Este, em toda área à direita encontra-se chapado, enquanto que à esquerda, na seção em que a curva vai se fechando, assume uma textura rugosa e ameaça se tornar igualmente uma figura, que surge do emaranhado de linhas formadas pelo enrugamento da matéria pictórica.

A pintura em questão pode evocar a imagem da curva de um rio, uma vista aérea de um trecho do seu leito representado pelo azul, e pela sua margem em tom areia. A região ao centro da curva remete a um banco de areia. Seu fluxo continua acima, à esquerda, num movimento sinuoso. Questionada por Almeida sobre como surgem as curvas em seus trabalhos, relata a artista:

No final dos 60, início dos 70, meu trabalho ficou com linhas mais definidas, embora sem nenhum rigor geométrico. As curvas surgem em oposição à dureza das linhas retas. Interessava-me a junção das cores, mas não queria que isso fosse delimitado de maneira seca. Preferi optar então pelas linhas arredondadas.¹²⁰

Uma curva pode aparecer em contraposição a outra curva, com sua face côncava voltada para sua contraparte (Figura 24). Na pintura abaixo, as duas figuras “positivas”¹²¹, de superfície lisa, formadas pela cor amarela, aparecem desencaixadas, e começam a esboçar a formação de um círculo, configurado pelo espaço “negativo”, em branco e com tratamento da superfície mais crespo. Uma fresta se abre entre essas duas metades de círculo, provocando um movimento, uma dinâmica, e desestabilizando a forma.

relação, que é também uma questão de proporção, a *Figura* é o que atrai mais a atenção (OSTROWER, 1983, p. 55).

¹²⁰ Tomie Ohtake apud Miguel de Almeida (ALMEIDA, 2006, p. 28, 29).

¹²¹ A forma é geralmente percebida como ocupando espaço, mas também pode ser apreendida como um espaço vazio, circundado por um espaço ocupado. No primeiro caso, a chamamos de forma “positiva”, no segundo, de forma “negativa” (WONG, Wucius. *Princípios de forma e desenho*. 1. ed. São Paulo: M. Fontes, 2001, p. 47). Empregamos aqui o termo “figura” com a mesma acepção do termo “forma”.



Figura 24 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1969. Óleo s/ tela, 135 x 135 cm.
Fonte: NASCIMENTO, 2008, p. 42.

O desafio do crítico de arte diante da pintura de nossa artista, comentou Moraes¹²², é permanente. Em suas telas, Ohtake não “descreve situações”, sejam elas vividas ou sonhadas, não comenta a realidade à sua volta, não empreende uma abordagem sócio-política, não é autobiográfica nem mesmo confessional. Sendo assim, “não há nada em que o crítico possa agarrar-se para escapar ao desafio de falar de pintura”. Mas falar da pintura de Tomie é, segundo o crítico, “falar, antes de tudo, da forma. É dela que nos recordamos quando pensamos em sua pintura”¹²³. Ao comentar uma exposição da artista, escreveu Moraes:

Guarda-se na memória, com absoluta nitidez, aquela precisa forma, ao mesmo tempo rigorosa e suave. Guarda-se na memória aquele gesto preciso, que faz caminhar a cor dentro da cor, em ondulações. Guarda-se na memória aquela precisa forma/cápsula, como que suspensa no espaço, ao mesmo tempo tão solidamente presa à tela. Guarda-se na memória aquela precisa sucessão de formas-em-arco, ocupando a parte inferior da tela. Formas precisas e nítidas, que nos emocionam como certas manhãs de sol, muito claras, quando todas as coisas parecem adquirir o mais perfeito equilíbrio,

¹²² MORAIS in OHTAKE, 2001, p. 134.

¹²³ Id.

como a luminosidade calma e macia de certas tardes outonais, como a inteireza da pedra, da onda, do silêncio.¹²⁴

Um gesto em linha curva acaba por fechar um movimento completo, gerando uma forma oval que domina toda a tela (Figura 25). Deixando à vista a irregularidade de seu contorno, desloca-se no seu eixo vertical provocando um desequilíbrio, ficando com um dos lados mais alto do que outro. O acabamento rugoso da figura oval contrasta com a superfície quase lisa dos elementos laranja e brancos acinzentados, sobrepostos à figura dominante. O plano é orgânico, limitado por uma curva livre, com uma pulsação que sugere fluidez e crescimento para além dos limites da tela. Nessa mesma fase em que se sobressaem essas formas curvas, naturalizara-se brasileira, para poder representar o Brasil na Bienal de Arte de Veneza, em 1968.

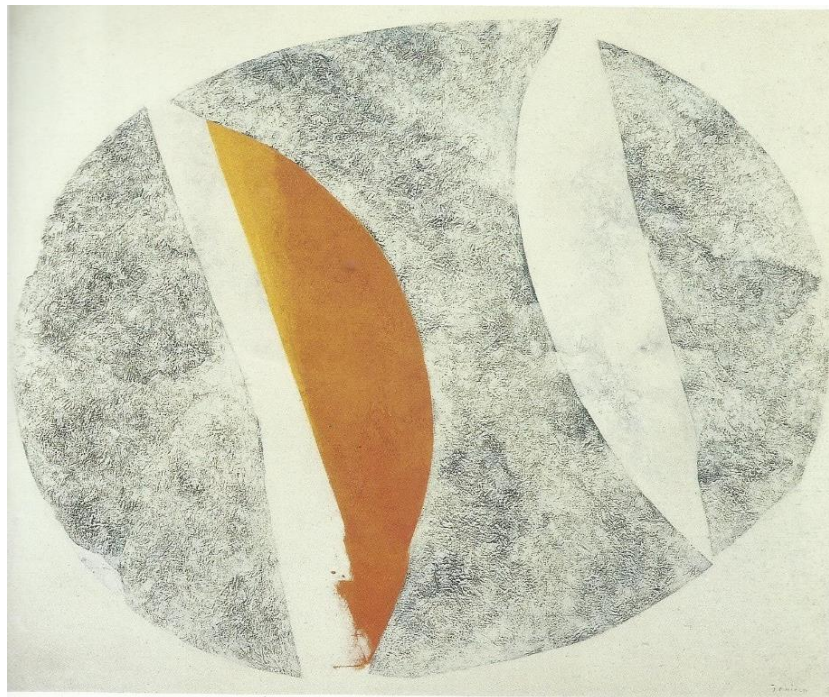


Figura 25 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1970. Óleo s/ tela, 171 x 200 cm.
Fonte: COELHO; MUSA, 2007, p. 300.

Novamente a linha imprecisa e irregular tende a uma precisão geométrica. O mesmo processo que conduziu as formas quadrangulares toscas (ou ancestrais) às figuras quadradas e retangulares mais ortodoxas, impulsiona agora a linha curva a descrever um arco propenso à rigidez geométrica. A vontade de síntese da artista passa por esse processo de redução, de restrição de informação, que a leva a suavizar a própria linha, eliminando seu movimento intrincado. Na dialética de Tomie esses dois

¹²⁴ MORAIS in OHTAKE, 2001, p. 134.

argumentos se contrapõem: o informal e o formal, a linha imprecisa e a linha precisa, o plano turvo e o plano nítido.

À proporção que a linha curva vai prevalecendo em sua pintura, formas orgânicas e imagens evocativas da natureza vão se revelando. Para o artista que abre seus olhos para sua beleza, a natureza encontra-se repleta de linhas curvas. Formas curvilíneas estão em toda parte. E à medida que a composição vai se tornando cada vez mais sintética, essas formas ficam marcadas na memória, como dissera Moraes. São sementes, são frutas, são seixos, são montanhas, ou sensuais formas femininas (Figura 26), são falos, são curvas de rios, são as ondas das águas.



Figura 26 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1974. Óleo s/ tela, 100 x 100 cm.
Fonte: ARRUDA, 2000, p. 51.

A presença de algum resquício de figuração pode ser depreendida pelo observador diante de algumas obras abstratas. Para um certo número de artistas brasileiros, da geração de Tomie, os quais tiveram mais afinidade com o Abstracionismo Lírico francês, “abstrair consistia em depurar e simplificar progressivamente as formas da natureza”¹²⁵. Embora movidos pela intenção de eliminar os vestígios do mundo

¹²⁵ LOPES, 2010, p. 89.

analógico, algumas obras não deixam de transparecer certos “códigos figurais”, como foi o caso de Bandeira, Flávio-Shiró, Iberê Camargo e Wega Nery, entre outros¹²⁶.

Uma perspectiva que merece ser considerada na análise da pintura de Tomie é no que diz respeito ao seu processo de criação, conhecer seus procedimentos de elaboração das obras a partir dos registros deixados pela artista. E quando questionamos se existe alguma instância figurativa na sua pintura, se há uma intenção de representação do mundo objetivo ou alguma alusão à realidade, precisamos atentar para o seu processo de geração das ideias. Conforme já foi anteriormente abordado, como respeito ao seu método de trabalho, constatamos: o uso de recortes de revistas (rasgados em alguns trabalhos ou cortados com tesoura em outros); a questão da reprodução (ou aproximação) dos efeitos de superfície; a transposição cromática desses recortes para a tela; e a imitação da linha ou borda que delimita a forma, ou seja, a reprodução do desenho (rasgado - linha irregular, e com tesoura - linha reta).



Figura 27 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1978. Óleo s/ tela, 100 x 100 cm.
Fonte: ARRUDA, 2000, p. 54.

¹²⁶ LOPES, 2010, p. 89.

Em uma pintura do final da década de 1970 (Figura 27), há uma sugestão ou evocação inevitável de uma paisagem, onde podemos identificar um céu, um horizonte e um elemento arquitetônico que lembra uma torre, posicionado ao centro. Esse céu, porém, é rosa, em gradação do escuro, acima, para o claro, abaixo, na linha do horizonte. Este último, é amarelo e inclina-se levemente à esquerda numa sutil curvatura que remete à superfície curva terrestre. A torre, que se inclina para a esquerda e tem o seu topo arredondado, é que nos traz o dado mais curioso: em tom azul suave (este deveria ser o tom do fundo - céu) apresenta uma enevoadada brancura da metade inferior para baixo, que relutamos em dizer não se tratar de uma nuvem pairando no céu azul, nessa paisagem um tanto fantástica por sua inversão de cores. Mas quando examinamos o estudo anteriormente feito pela artista, “é literalmente uma fotografia de céu recortada, e que foi ampliada na pintura”. Então aquilo é mais céu do que a gente poderia imaginar. A imagem do recorte utilizado no estudo foi apropriada e reproduzida, representada na tela, embora a confusão causada pela dissociação das cores crie um jogo de interpretação¹²⁷.

A linha curva dominando a composição parece remeter a Tarsila do Amaral, bem como a harmonia das cores, a junção do rosa com o azul nessa tela acima. Com respeito a forma, explica Tomie que: “A aproximação com a obra de Tarsila do Amaral se deve à maneira como a curva ocupa todo o espaço da tela, tomando sua grande superfície”¹²⁸.

O arco, elemento arquitetônico, começa a aparecer com frequência (Figura 28). São duas ou mais torres, que ora se tocam ora se afastam, mas sempre encimadas por um arco de volta perfeita¹²⁹. Nas várias telas dessa série, via de regra uma cor é

¹²⁷ “Tem uma pintura que tem um fundo rosa, um volume azulado e um chão alaranjado e a gente olhava e falava: parece uma paisagem condensada, uma paisagem fantástica, esse azul é um azul de céu. E quando a gente vê o estudo, é literalmente uma fotografia de céu recortada, e que foi ampliada na pintura. Então aquilo é mais céu do que a gente poderia imaginar. Quer dizer, não é só uma associação da nossa cabeça, é uma apropriação que ela fez e não contou muito pra ninguém”. Esse trecho é referente à fala de Paulo Miyada, e corresponde ao intervalo dos 32'24" aos 33'02" do vídeo (EXPOSIÇÃO “TOMIE OHTAKE - INFLUXO DAS FORMAS”. Mesa de Debates. Vídeo / dur.: 51'37". Full HD, Brasil, 2013. Produtora: Gosto de Brasil Produções Audiovisuais. Cliente: Instituto Tomie Ohtake. Participantes: Paulo Miyada, Aracy Amaral, Frederico Moraes, Miguel Chaia e Agnaldo Farias. Disponível em: <<https://vimeo.com/77075493>> Acesso em: 20 out. 2016).

¹²⁸ De acordo com Almeida, o crítico Roberto Pontual chegou a aproximar as pinturas de Tomie da década de 1970 a Tarsila do Amaral, pelo arredondamento das formas e das cores (ALMEIDA, 2006, p. 28, 29).

¹²⁹ Em arquitetura é também conhecido como arco de volta inteira, arco pleno, arco de pleno centro, arco de meio ponto ou arco romano. Este arco forma um semicírculo inteiro que se apoia nas duas extremidades e fechados por uma única pedra em forma de cunha, que pressionava os demais (A FORMA ESTRUTURAL NA ARQUITETURA. Disponível em: <<https://coisasdaarquitectura.wordpress.com/2013/10/12/forma-estrutural-i/>>. Acesso em: 20 out. 2016).

escolhida para o elemento principal e outra para o fundo, mas há também telas em que uma “torre” distingue-se da outra pela cor. A influência da arquitetura ficará marcante em suas obras, principalmente essa arquitetura de linhas curvas, que prevaleceu na obra de Oscar Niemeyer. “Niemeyer disse uma vez que a linha feita com régua não é uma linha humana, que precisa ser feita a mão livre”¹³⁰. E a linha curva teve para o arquiteto, assim como para nossa artista, a maior distinção.

Não é o angulo reto que me atrai.
Nem a linha reta, dura, inflexível,
criada pelo homem.
O que me atrai é a curva livre e
sensual. A curva que encontro nas
montanhas do meu país, no curso sinuoso
dos seus rios, nas nuvens do céu, no corpo
da mulher amada.
De curvas é feito todo o Universo.
O Universo curvo de Einstein¹³¹.



Figura 28 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1982. Acrílica s/ tela, 100 x 100 cm.
Fonte: FARIAS, 2015, p. 182.

¹³⁰ Tomie Ohtake, citada por Paulo Miyada (MIYADA, Paulo; DE ANGELIS, Carolina. “Tomie Ohtake- Frases mais rápidas que a mão”. Disponível em: <http://www.institutotomieohtake.org.br/tomie_ohtake/interna/tomie-ohtake-frases-mais-rapidas-que-a-mao>. Acesso em: 06 abr. 2016).

¹³¹ *O Poema da Curva*. Oscar Niemeyer (NIEMEYER, Oscar. “O Poema da Curva”. Disponível em: <<http://www.niemeyer.org.br/outros/poema-da-curva>>. Acesso em: 15 set. 2016).

O diálogo Arte/ Arquitetura parece ser de vital importância para a interpretação e apreensão da obra de Tomie. Mãe de dois arquitetos, Ruy e Ricardo, a recíproca das experiências pode configurar uma simbiose plástica. A inteligência tectônica na sua produção evidencia-se a partir da década de 1980, quando começam as experiências com a escultura e as obras públicas, as quais são desdobramentos dos seus problemas pictóricos e gráficos, levados para o espaço tridimensional. As linhas e os planos curvos irão conduzir sua morfologia igualmente na terceira dimensão. A arquitetura do Instituto Tomie Ohtake (Figura 29) vem de um mesmo vocabulário formal, que tem na linha curva sua gênese¹³².

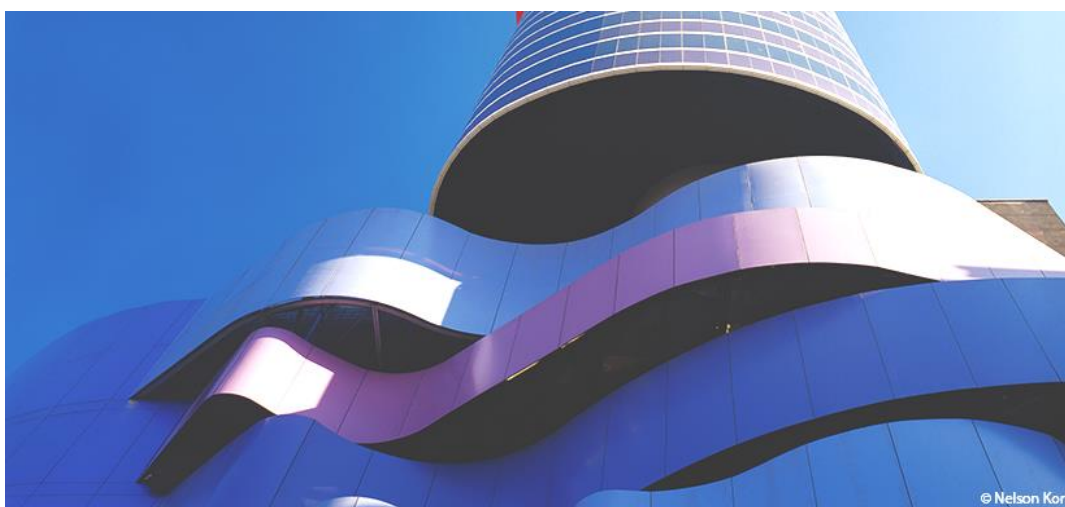


Figura 29 - Rui Ohtake. *Instituto Tomie Ohtake*, 2001.
Fonte: INSTITUTO TOMIE OHTAKE.¹³³

A partir de meados da década de 1970 e por toda a década de 1980 curvas muito bem definidas ocorrerão com frequência em telas de formato quadrado, conforme observa Amaral¹³⁴. Ao percorrermos de um extremo ao outro da tela, provocam a sensação de movimento rápido, descrevendo curvas que tocam as extremidades da tela (Figura 30). A despeito da precisão do traçado, como já foi dito antes, a geometria de sua pintura não está associada ao rigor matemático, mas configura um movimento ditado

¹³² O Instituto Tomie Ohtake foi inaugurado em novembro de 2001. É uma obra do arquiteto Ruy Ohtake em parceria com a empresa Aché. Localiza-se em São Paulo, na Av. Brigadeiro Faria Lima, 201 (Entrada pela Rua Coropés, 88). Destaca-se por ter sido projetado, arquitetônico e conceitualmente, especialmente para realizar mostras nacionais e internacionais de artes plásticas, arquitetura e design. As curvas evidenciam-se logo na arquitetura da fachada.

¹³³ INSTITUTO TOMIE OHTAKE. Disponível em: <http://www.institutotomieohtake.org.br/conheca/o_instituto>. Acesso em: 15 set. 2016.

¹³⁴ “[...] e é por essa época que se define sua predileção por suportes de superfícies quadradas de grande vastidão espacial. A curva se insinua aos poucos dominando as superfícies das telas com refinadas transparências” (AMARAL, Aracy (Org.). “Tomie Ohtake”. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO: perfil de um acervo. São Paulo: Techint Engenharia, 1988. p. 307).

pelo seu olhar, gerado pelo seu gesto, sendo sempre pintada à mão livre, pois como ela mesma declara:

Mais tarde, minha pintura ficou geométrica, as linhas tangenciavam a borda da tela. Apesar da configuração geométrica, não deixavam de ser formas pintadas à mão livre e as curvas eram construídas segundo ditava o olhar.¹³⁵



Figura 30 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1976. Óleo s/ tela, 20 x 20 cm.
Fonte: HERKENHOFF; PERLINGEIRO, 2013, p. 196.

Os espaços delimitados pelas curvas e as áreas resultantes dessa interseção na tela de formato quadrado, recebem muitas vezes, cada qual, um tratamento pictórico diferenciado. Áreas chapadas são contrabalançadas com outras compostas por manchas esfumadas, justapostas ou sobrepostas, que podem insinuar sombras, promovendo uma sensação de profundidade, como na pintura abaixo, em vermelho (Figura 31). A figura geométrica que antes era o arco (meio círculo, de 180 graus) passa agora a ser a quarta parte do círculo (90 graus).

¹³⁵ Tomie em entrevista a Miguel de Almeida (ALMEIDA, 2006, p. 20).

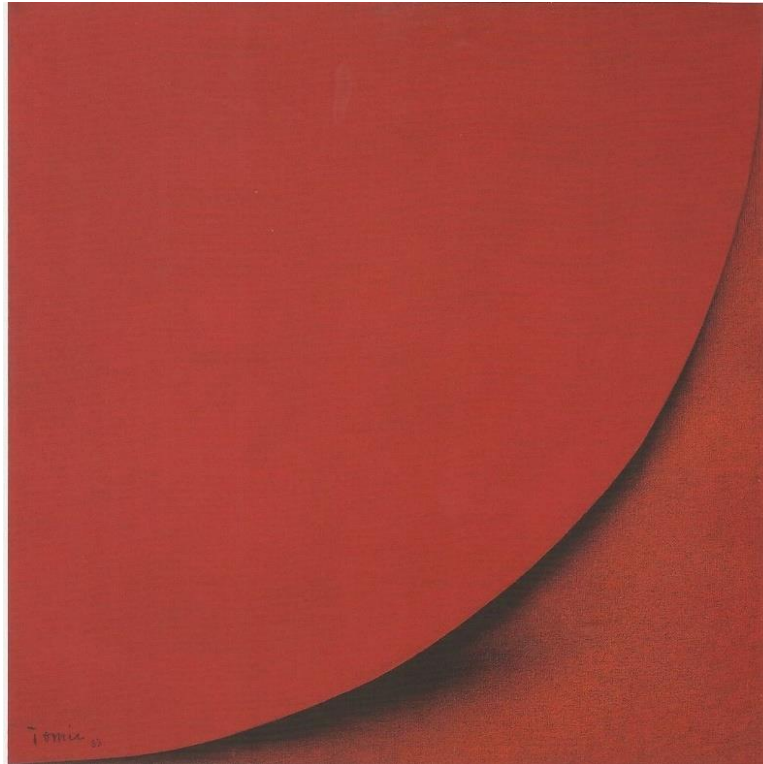


Figura 31 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1983. Óleo s/ tela, 100 x 100 cm.
Fonte: HERKENHOFF; PERLINGEIRO, 2013, p. 204.

Embora nossa artista tenha declarado: “Nunca pinte com o emocional. Sempre pinte friamente”¹³⁶, e ainda se possa despir a sua pintura, se assim o desejarmos, de todo traço possivelmente sugestivo ou referencial à natureza, dificilmente conseguiríamos expurgar o lirismo que impregna sua obra.

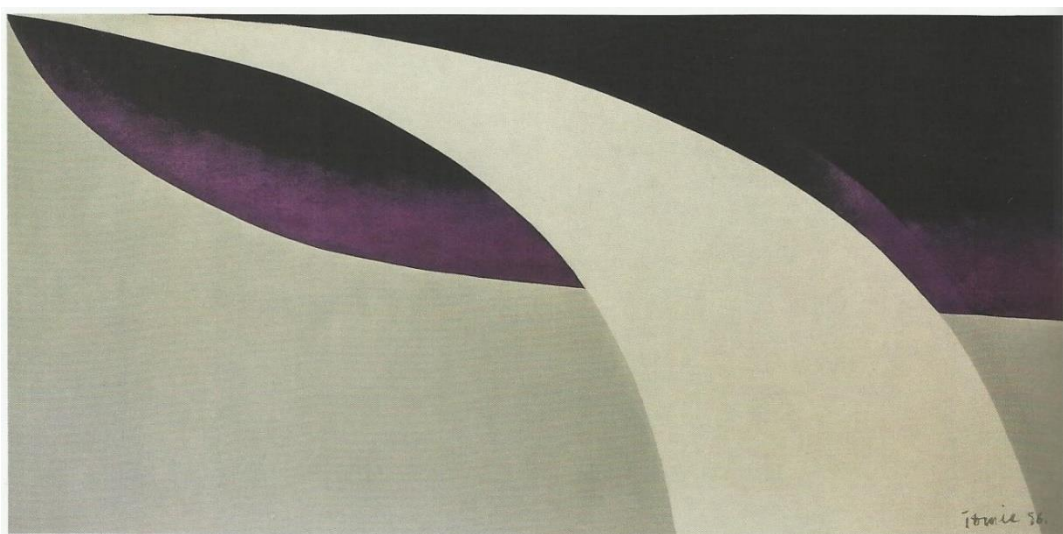


Figura 32 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1986. Óleo s/ tela, 135 x 270 cm.
Fonte: HERKENHOFF; PERLINGEIRO, 2013, p. 210.

¹³⁶ ALMEIDA, 2006, p. 19, 20.

Das obras de formas curvas nesse período, poucas exceções fogem ao formato de tela quadrado, como na pintura acima (Figura 32), de formato retangular e de grandes dimensões. Nela o gesto curvo espontâneo percorre toda a extensão da tela, desde o canto superior esquerdo, até à base direita, e outro até a lateral direita.

Quando inquerida sobre alguma questão conceitual a respeito de seu trabalho, Tomie Ohtake reafirmava sempre que “não tem conceito”, que sua pintura não resulta da aplicação de teorias, de fórmulas ou da elaboração de cálculos. Na verdade, enfatiza Miyada, a artista reitera seu posicionando em relação às históricas vanguardas brasileiras, a concreta e a neoconcreta¹³⁷. Com isso quer deixar claro que sua pintura não é resultado da aplicação de conceitos, não está presa a eles, mas resulta muito mais da intuição e do gesto, como ela mesma diz, “é tudo gesto, apenas gesto pictórico”. Mas como assinala o crítico, apesar da pesquisa da artista fundamentar-se na gestualidade e em seu método empírico, não elimina por completo toda instância de pensamento lógico, assim como não é possível eliminar por completo a gestualidade do processo pictórico. Sendo assim o conceito “reside nas hipóteses de pesquisa de materiais, formas e cores que ela tem re combinado ao longo das seis décadas de sua produção”¹³⁸. Se no concretismo a linha reta, quando feita pelo pincel descrevia um movimento irregular, era compensada pela *Gestalt*, a linha curva de Tomie é uma questão de *gesto*, de um gesto que afirma sua personalidade, sua originalidade.

A construção de sua obra plástica parece nascer como resultado de um procedimento nem um pouco aleatório, de modo que a cada novo período é elaborada “fixando algumas variáveis e mantendo outras em aberto”, como observa Miyada¹³⁹. Na sua pesquisa plástica por cores, formas e materiais, a questão do gesto não deve ser omitida, pois este define o movimento da pincelada, e Tomie tratou o “conceito” da pincelada como formador do seu espaço pictórico. Por esse motivo podemos considerar assertivo o fato de relacionarmos sua conexão e afinidade com o Informalismo, pois a questão do gesto, não meramente o pictórico, mas outrossim entendido num contexto mais amplo, foi fundamental para os pintores líricos. Estes “pareciam ter descoberto que essa maneira original de acessar o mundo equivalia à

¹³⁷ MIYADA; DE ANGELIS, 2016.

¹³⁸ Id.

¹³⁹ Id.

procura do gesto original, entendido não pelo viés meramente físico, mas artístico e estético”¹⁴⁰.

2.2 O UNIVERSO CURVO

A dimensão cósmica parece ser evocada em algumas pinturas de Tomie, que por vezes surgiram no seu universo abstrato. Ela manifesta-se de modo embrionário no alvorecer da sua trajetória, em algumas obras realizadas entre 1959 e 1962 (Figura 33), e retorna de forma intensificada a partir dos anos 1990. Podemos cogitar, a partir dessa interpretação, que a recriação do cosmo pela artista sinaliza a leitura de uma possível sincronicidade entre a arte e a ciência, como também entre a arte e a filosofia, supondo uma interligação dessas três áreas no fenômeno da produção do conhecimento¹⁴¹. Na possibilidade de adotarmos esta ótica, seremos capazes de visualizar em algumas de suas telas imagens de verdadeiras galáxias, como que fotografadas por lentes de poderosos telescópios e de satélites espaciais.

De galáxias elípticas (Figura 34) a circulares (Figura 35), as explosões solares e nebulosas nos remetem as imagens capturadas por lentes de alta tecnologia e as séries científicas da TV como *Cosmos*¹⁴² ou a ficções espaciais de franquias como *Star Trek* e *Star Wars*, que povoam o imaginário fantástico.

¹⁴⁰ LOPES, 2010, p. 92.

¹⁴¹ CHAIA, Miguel. “A Dimensão Cósmica na arte de Tomie Ohtake”. In: OHTAKE, Ricardo (org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001, p. 216-233.

¹⁴² A série de TV *Cosmos: Uma Viagem Pessoal*, escrita e narrada pelo cientista, astrônomo e astrofísico Carl Sagan, lançada em 1980, foi um instrumento eficaz de divulgação científica pelos meios audiovisuais para o grande público. Sagan escreveu vários livros, entre outros, *Cosmos* e *Os Dragões do Éden*. Considerado um dos divulgadores científicos mais carismáticos da história, graças a sua capacidade de transmitir o conhecimento científico de forma inteligível ao público não especializado. Foi também um dos pioneiros no estudo do efeito estufa em escala planetária, promoveu a busca por inteligência extraterrestre através do projeto SETI e instituiu o envio de mensagens a bordo de sondas espaciais. A nova série *Cosmos: Odisseia no Espaço*, lançada em 2014 é apresentada pelo astrofísico Neil de Grasse Tyson, percorre a mesma saga científica, das descobertas das leis da natureza e a trajetória humana nas coordenadas do tempo e espaço cósmico (SAGAN, Carl. Disponível em: <<http://www.carlsagan.com/>>. Acesso em: 11 out. 2016); (NATIONAL GEOGRAPHIC TV. *Cosmos: Odisseia No Espaço*. Disponível em: <<http://www.natgeotv.com/pt/series/natgeo/cosmos-odisseia-no-espaco>>. Acesso em: 11 out. 2016).

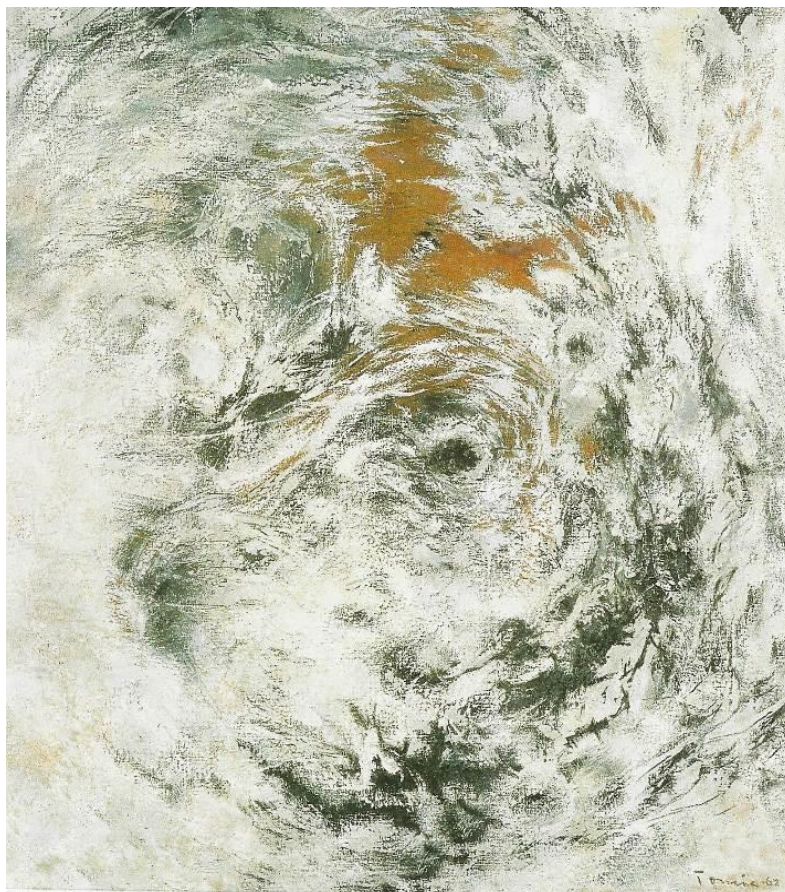


Figura 33 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1962. Óleo s/ Tela, 87 x 75 cm.
Fonte: HERKENHOFF, 2012, p. 38.

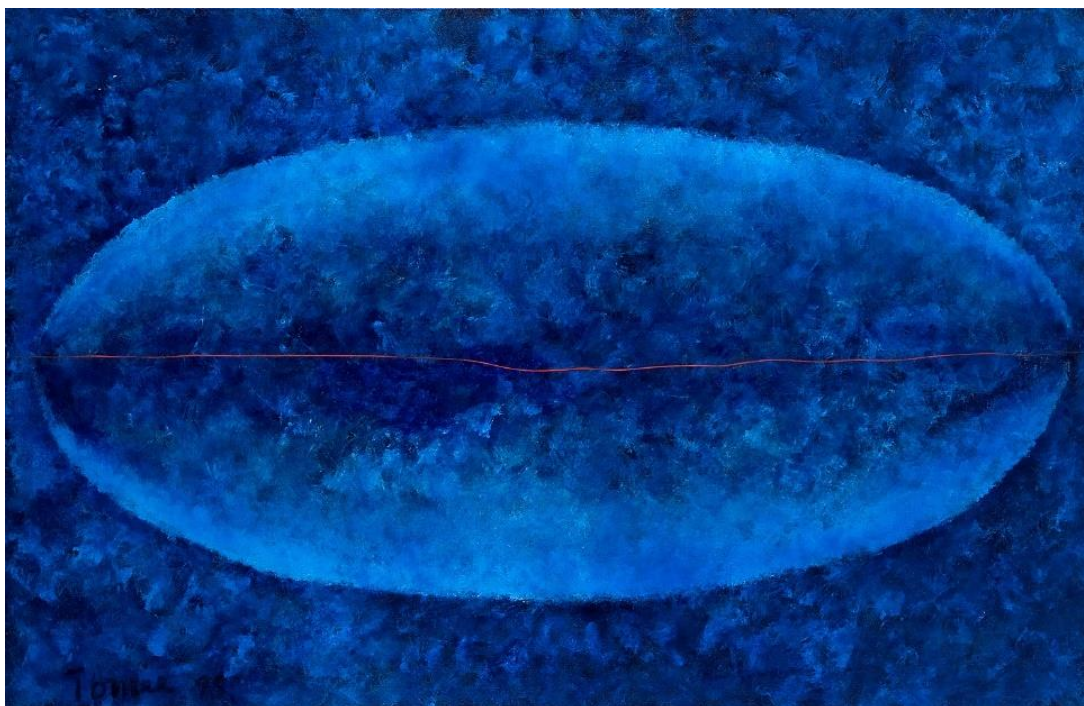


Figura 34 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1995. Acrílica s/ tela, 129,8 x 200 cm.
Fonte: ITAÚ CONTEMPORANEO, 2006, p. 08.¹⁴³

¹⁴³ COELHO, Teixeira. INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. Coleção Itaú contemporâneo: arte no Brasil 1981-2006. São Paulo: Itaú Cultural, 2006.

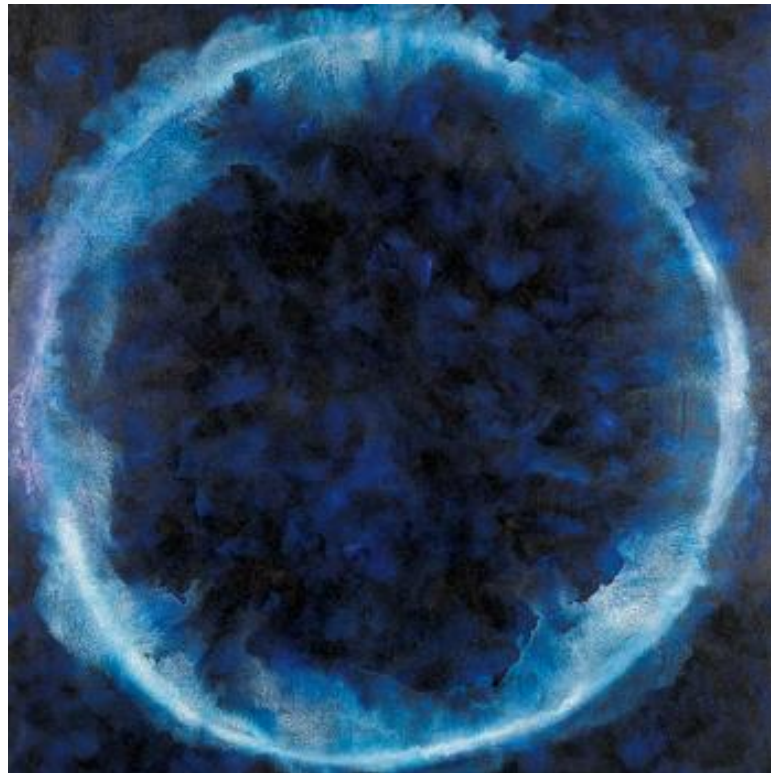


Figura 35 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1989. Acrílica s/ tela, 180 x 170 cm.
Fonte: HERKENHOFF; PERLINGEIRO, 2013, p. 216.

Tendo dedicado anos ao estudo das galáxias, Edwin Hubble calculou através da análise dos seus movimentos suas distâncias, localizações e distribuições no cosmo, e elaborou uma classificação morfológica que ficou conhecida como Diagrama de Hubble¹⁴⁴, em formato de diapasão (Figura 36). Em seus cálculos, percebeu que existia uma relação entre as distâncias e as velocidades de afastamento das galáxias, conceito que mais tarde evoluiu para a teoria do Big Bang. Verificou em 1929, que quase todas as nebulosas tinham um desvio para o vermelho e que suas velocidades radiais eram proporcionais à sua distância. Quando uma fonte luminosa se afasta do

¹⁴⁴ O “Diapasão” de Hubble é uma sequência de classificação das galáxias por sua forma e por idade evolutiva. As galáxias *elípticas* (E) vão de elípticas esféricas (E0), que seriam do “tipo precoce”, para as achatadas (E7), que seriam do “tipo tardio”. As galáxias *espirais* (S) são subdivididas em espirais regulares (Sa, Sb e Sc) e espirais barradas (SB). São classificadas também de acordo com a razão entre a luminosidade da protuberância em relação ao disco e a quantidade de enrolamento dos braços espirais. As espirais que têm protuberâncias proeminentes (Sa) seus braços são firmemente enrolados e as estrelas nos braços são distribuídas muito suavemente, seriam do “tipo precoce”. As espirais do “tipo tardio” (Sc) têm as protuberâncias menos proeminentes e braços frouxamente enrolados. Nas galáxias *barradas* (SB), os braços espirais não começam diretamente da protuberância, mas de uma barra estendida de estrelas que passa através da protuberância. Eles compartilham a mesma gama de classificações como espirais *não barradas* - as SBa (“tipo precoce”) para SBc (“tipo tardio”) - de acordo com a proeminência da protuberância e o enrolamento dos braços espirais. As galáxias irregulares não têm estrutura definitiva (tradução nossa). (DIAPASÃO DE HUBBLE. Disponível em: <<http://astronomy.swin.edu.au/cosmos/H/Hubble+Classification>>. Acesso em: 11 out. 2016).

observador, o comprimento de onda da fonte visto por este, aumenta, causando o desvio para o vermelho e diminui quando a fonte se aproxima, desvio para o azul.

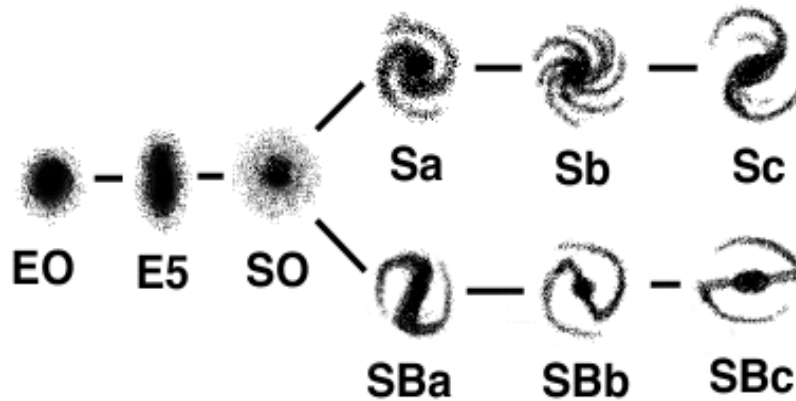


Figura 36 – Diagrama de Edwin Hubble.
Fonte: GALAXY, 2016.¹⁴⁵

Chaia identifica três fases fundamentais para se pensar a curva e o cosmo na pintura de Tomie. A primeira refere-se aos espaços criados nas telas do início dos anos 1960, que o autor associa com “plantas incomensuráveis do espaço”, com movimentos espiralados, de expansão e contração, fluxo e refluxo¹⁴⁶. O ponto de “observação” da artista é como se fosse o mais longínquo possível, a partir do qual faz um recorte dessa ampla visão celeste.

É intrigante pensarmos na associação *curva e cosmo*, pois as imagens de suas pinturas que trabalham com arcos, elipses e curvas diversas vão se tornando mais e mais sintéticas, com pouquíssimos elementos no espaço da tela e em um determinado momento começam a pender para a visão cósmica como por uma atração gravitacional. O que se depreende da observação dessas telas, é que alguns dos modelos geométricos de Edwin Hubble (tenha sido essa ou outra fonte visual de pesquisa) parece ter merecido uma interpretação ohtakiana. A teoria da relatividade

¹⁴⁵ GALAXY. Disponível em: <<https://btc.montana.edu/ceres/html/Galaxy/galhubble.html>>. Acesso em: 11 out. 2016.

¹⁴⁶ “Esta tendência de realização de uma pintura representando espaços, formas e cores que remetem a um mundo cósmico encontra fundamento numa *geometria curva*, original arcabouço da linguagem e da expressão artística de Tomie Ohtake, que pode ser melhor explicitada através de duas abordagens distintas, mas vinculadas entre si: a primeira permite compreender esta geometria a partir da análise interna à obra; e a outra considera as condições vivenciadas pela artista e que, direta ou indiretamente, afetam o seu fazer artístico” (CHAIA, Miguel. “A Dimensão Cósmica na arte de Tomie Ohtake”. In: OHTAKE, Ricardo (org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001, p. 217).

geral de Albert Einstein, concluída em 1915, já propunha um universo curvo, e demonstrava que a própria geometria do espaço é encurvada pela gravidade¹⁴⁷.

A segunda fase cósmica da artista, na visão de Chaia, ocorre pelas telas produzidas entre o final da década de 1970 até meados de 1980, onde se observa que o enquadramento se aproxima das formas, colocando-as num primeiro plano. Aqui o crítico identifica muito bem que o “que antes era etéreo e amplo, agora corporifica-se e materializa-se”. A terceira fase começa a partir dos anos 1990, onde a presença círculos, espirais e elipses é constante.

Característica importante desse período é que a forma não é necessariamente delimitada, mas apenas se insinua, porque a técnica da pincelada é realizada por meio de sobreposições. São pinceladas grossas intervaladas que dificultam mesmo a diferenciação entre figura/ fundo e produzem um efeito de profundidade. A artista sempre trabalhou com uma grande diversidade de pincéis, e nessas telas utiliza trinchas de grandes tamanhos com as quais explora pinceladas grossas melhor demarcadas. Como a dimensão da tela é grande e a composição concebida com pouquíssimos elementos, esses configuram amplas e impactantes imagens. Tais configurações não são contornadas, pois não requerem o detalhamento executado por pinceis finos, redondos ou chatos (ver Figura 34, acima).

A mudança de técnica vai impactar decisivamente no resultado das suas pinturas a partir de 1983, pois passa a utilizar a tinta acrílica¹⁴⁸. Nesse sentido, quando carrega a cor proporcionalmente com muita água, tem a possibilidade de trabalhar com o inesperado. Em alguns trabalhos, posicionando a tela horizontalmente, verte a tinta aguada, tombando a tela em várias direções e esparramando a tinta. Tem como resultado manchas, suaves gradações tonais e transparências, que lhe dão esse aspecto ao qual associamos o espaço cósmico.

¹⁴⁷ “[...] E aqui vem a grande sacada de Einstein. Quando atiramos uma bola, vemos que ela descreve uma trajetória curva, parabólica. Isso é consequência da gravidade terrestre. Mas se a aceleração imita a gravidade, uma bola atirada num foguete acelerado também descreve uma parábola. Einstein extrapolou isso tudo para a luz. Sabemos que a luz pega sempre o caminho mais curto entre dois pontos. Sob a ação da gravidade, a luz se comporta feito uma bola, e descreve uma curva. Não vemos isso aqui na Terra porque a gravidade é fraca; mas perto de uma estrela, como o Sol, o efeito é bem maior. Einstein, então, teve outra ideia genial: e se não fosse a luz que descrevesse uma curva, mas a própria geometria do espaço que fosse encurvada pela gravidade? E como provar uma ideia tão louca? [...]” (GLEISER, Marcelo. “Espaços curvos”. Disponível em: <<http://revistagalileu.globo.com/Revista/noticia/2014/12/espacos-curvos.html>>. Acesso em: 11 out. 2016).

¹⁴⁸ A partir de 1983 a artista migra para a tinta acrílica. Solúvel em água, tem como características principais a secagem rápida, ótima resistência e solidez, e é atóxica. Pode proporcionar transparência ou opacidade.

Na pintura abaixo (Figura 37) a visão sideral mostra um fundo infinito, de um escuro profundo que contrasta com o elemento circular luminoso, o qual se assemelha a uma nebulosa cujo centro tende a distanciar-se espaço adentro. A tensão luz/ trevas e o movimento pulsante da criação/ dissolução fica evidenciado. O negro que se aprofunda, o branco que se sobressai, o azul que se aproxima (desvio para o azul) em pequenas pinceladas sobre o branco, e o vermelho que se afasta (desvio para o vermelho), em notas sobre o fundo negro, mas também diluído sobre o branco. Vermelho também é o círculo perfeito em fina espessura ao centro da tela, que lembra fenômenos produzidos pela natureza, como o arco íris, ou o efeito de reflexão da luz captada por câmera fotográfica.

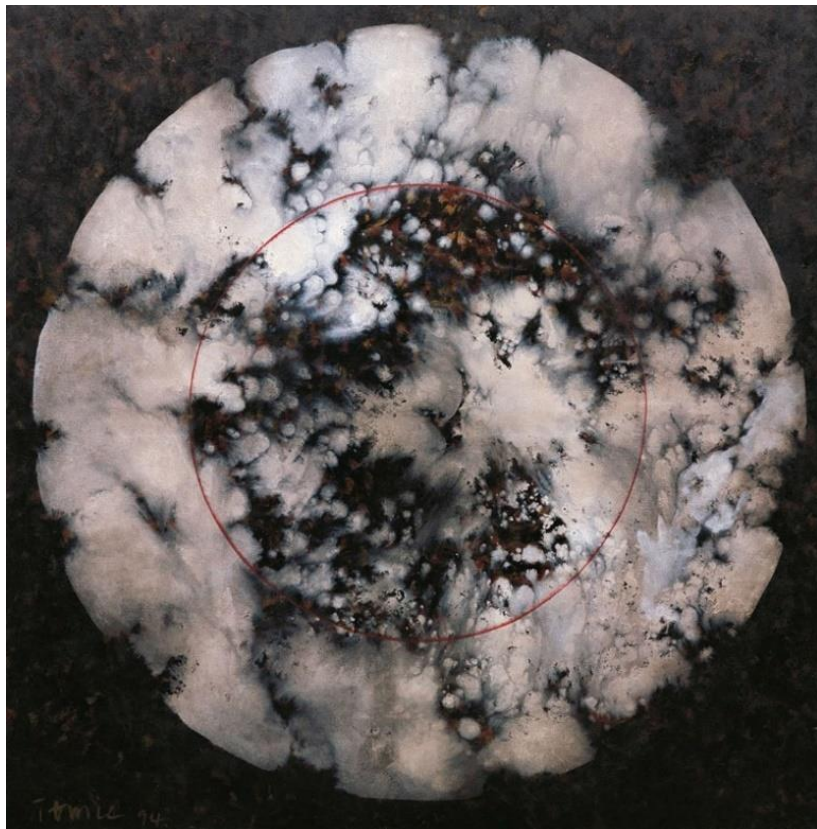


Figura 37 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1994. Acrílica s/ tela 170 x 170 cm.
Fonte: HERKENHOFF; PERLINGEIRO, 2013, p. 224.

O problema pictórico enfrentado pela artista nessas séries é a busca de profundidade e de transparência. E para que atinja esse resultado plástico, pinceladas curvas e curtas em camadas de cores vão criando por meio de intervalos a sensação de profundidade, deixando transparecer partes das pinceladas que se encontram nas camadas abaixo. A tinta acrílica é especialmente apropriada para proporcionar esse resultado, seja por seu maior índice de transparência, pelo seu brilho natural, ou por

sua secagem rápida. Esse efeito não seria possível com a opacidade e corporeidade da tinta a óleo. Sobre a questão das transparências e profundidade, explica a artista:

Essa é uma fase que eu tive a partir de 1990, em que a transparência e a profundidade se tornaram elementos fundamentais no meu trabalho. A criação de um espaço, com profundidade e transparência, é trabalhada por meio de pinceladas de cores em que os intervalos entre elas dão visão para um segundo e um terceiro planos. Quando falo das camadas de tinta, são justamente as camadas que não são planas, mas pinceladas que vão se sobrepondo para criar determinada dimensão para o fundo da tela.¹⁴⁹



Figura 38 -Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1994. Acrílica s tela 200 x 200 cm.
Fonte: HERKENHOFF; PERLINGEIRO, 2013, p. 225.

A questão da transparência é uma característica marcante da artista, conforme vimos na sua obra, uma sensação que em várias ocasiões quer passar. Mas nesse momento, quando opta pelo círculo como forma dominante na tela, promove uma nova relação: figura, pincelada, sobreposições de camadas, transparência, profundidade, movimento, cor, luz, sombra. Não suprime, contudo, a relação da forma final com o dimensionamento e o formato dos quadros. Podemos atentar nessas telas para a dinâmica da luz que revela a forma, da sombra que as oculta (Figura 38), dos contrastes de cores, da direção concêntrica ou discêntrica do movimento, da

¹⁴⁹ Tomie Ohtake apud Miguel de Almeida (ALMEIDA, 2006, p. 20, 21).

pincelada que cria certo anuviamento, das sutis camadas de tinta que promovem a profundidade (a técnica da pincelada igualmente favorece o efeito de profundidade), e finalmente a forma - o círculo, que nessas composições evoca a percepção singular do cosmos.

A despeito de tudo que foi cogitado, como não há uma referência explícita da artista que demonstre sua intenção consciente de reproduzir a imagem do cosmos nessa fase, é bem provável que o impulso motor para essa direção tenha sido simplesmente a necessidade de resolução de um problema plástico, decorrente talvez de observações de obras anteriores, ou de novas inquietações puramente formais. O resultado de cada uma de suas telas é decorrente de muitas pesquisas e experimentações no ateliê, as quais desencadeiam novas proposições.

Mas na arte, o cosmos habitou o imaginário e inspirou vários artistas. Kandinsky igualmente, em uma de suas fases fez uso de simbologias cósmicas. Quando retorna para a Alemanha em 1922, após receber um convite de Walter Gropius para fazer parte da Bauhaus¹⁵⁰, fascinado pelo processo educativo e teórico, suas obras passam refletir a pesquisa para a qual se voltara - a interação das formas geométricas com as cores. Em *Vários Círculos* (Figura 39) deliberadamente limita-se a explorar na composição apenas a forma circular, dispondo círculos de diversos diâmetros e cores sobre um fundo negro. A percepção da profundidade provocada pela disposição desses elementos que brilham sobre um denso vazio, e o halo que aparece por traz do círculo (ou esfera) azul maior, pode sugerir um espaço cósmico. Por outro lado, pode tratar-se de um estudo de forma e cor, ou de proporção entre os *vários círculos* e sua disposição no espaço plano da tela, um signo plástico sem qualquer associação a um significado específico.

¹⁵⁰ Em 1926, escreveria *Ponto e Linha sobre o Plano*, que pode ser visto como um desenvolvimento das ideias já contidas em *Do espiritual na arte*, de 1912 (KANDINSKY, Wassily. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo1/abstracionismo/kandinsky/index.html>>. Acesso: 21 nov. 2016).



Figura 39 – Wassily Kandinsky. *Vários Círculos*, 1926. Óleo s/ tela 140.0 x 140.0 cm
Fonte: KANDINSKY, 2016.¹⁵¹

Kandinsky percebe que a experiência estética, na ótica do artista, não leva a um conhecimento científico e intelectual, mas a uma percepção da realidade gestada pela prática, e que suas próprias pesquisas da linguagem abstrata realizaram essas interlocuções, entre fenômeno estético e percepção da realidade, evocando imagens simbólicas¹⁵².

Depois da série *Janelas Simultâneas*, Delaunay finalmente entregou-se à pintura abstrata. Em *Simultaneous Contrasts* (Figura 40) expressa o movimento do cosmos. O próprio quadro é em formato circular, e as cores, laranjas, vermelhos, verdes e azuis, em distintas intensidades, capturam o fluxo contínuo do universo. Mas a pintura não faz uma descrição literal, conforme relata o artista: “Esses planos coloridos são a estrutura do quadro, e a natureza não é mais um objeto de descrição, mas um

¹⁵¹ KANDINSKY, Wassily. *Several Circles*. Disponível em: <<http://www.wassilykandinsky.net/work-49.php>>. Acesso: 21 nov. 2016.

¹⁵² “Depois de certificar-se que a experiência estética conduz não ao conhecimento intelectual do objeto, e sim a uma atividade prática exercida sobre a própria realidade perceptiva, Kandinsky pretende demonstrar que tal experiência pode ter desdobramentos muito extensos e importantes. Pode até levar a uma experiência global da realidade (com efeito, as obras desse período são cheias de implicações e visíveis simbologias cósmicas), mas sempre uma experiência realizada através de procedimentos práticos e não especulativos” (ARGAN, 2010, p. 447).

pretexto”. Na verdade, ele decidiu abandonar “imagens ou realidade que vem corromper a ordem da cor”¹⁵³.



Figura 40 – Robert Delaunay. *Simultaneous Contrasts: Sun and Moon*, 1912.
Fonte: DELAUNAY, 2016.¹⁵⁴

Na 32ª Bienal de São Paulo (2016) o filme *Samadhi* de 1967, do artista norte-americano Jordan Belson¹⁵⁵, explora a relação entre percepção espiritual e teoria científica, e se inspira nas escolas filosóficas orientais e nas teorias astronômicas de Johannes Kepler (Figura 41). Belson depois de se dedicar à pintura voltou-se para experimentos áudio visuais com o fim de expandir o conceito de arte abstrata. Ao assistir esse filme¹⁵⁶, o espectador é inundado por uma sequência dinâmica de formas e cores em mutação constante que remetem ao cosmos¹⁵⁷, muito parecidas com as “pinturas cósmicas” de Tomie, enquanto escuta uma trilha sonora de música incidental composta pelo mesmo autor. O termo *samadhi* que dá título ao filme, refere-se a

¹⁵³ DELAUNAY, Robert. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/78302>>. Acesso: 06 abr. 2016 (Tradução nossa).

¹⁵⁴ DELAUNAY, Robert. *Simultaneous Contrasts: Sun and Moon*. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/78302>>. Acesso: 06 abr. 2016.

¹⁵⁵ BELSON, Jordan. 32ª Bienal de São Paulo. Disponível em: <<http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2563>>. Acesso em: 14 out. 2016.

¹⁵⁶ BELSON, Jordan. “Samadhi”. Disponível em: <https://vk.com/video-59292187_169443314>. Acesso em: 14 out. 2016.

¹⁵⁷ Chamados por alguns de cinema cósmico, os filmes de Belson exploram a relação dinâmica entre forma, cor, movimento e som. Nesse filme com duração de 5’10” exibido em uma sala especial da Bienal, o artista utilizou variadas técnicas: animação quadro-a-quadro, impressões ópticas, espelhos, caleidoscópios e diversos outros equipamentos de baixa tecnologia, conforme informa o crédito da curadoria anexo a essa sala.

estados de concentração e meditação profunda, que podem ser atingidos pelo praticante, de acordo com os ensinamentos do budismo e do yoga.

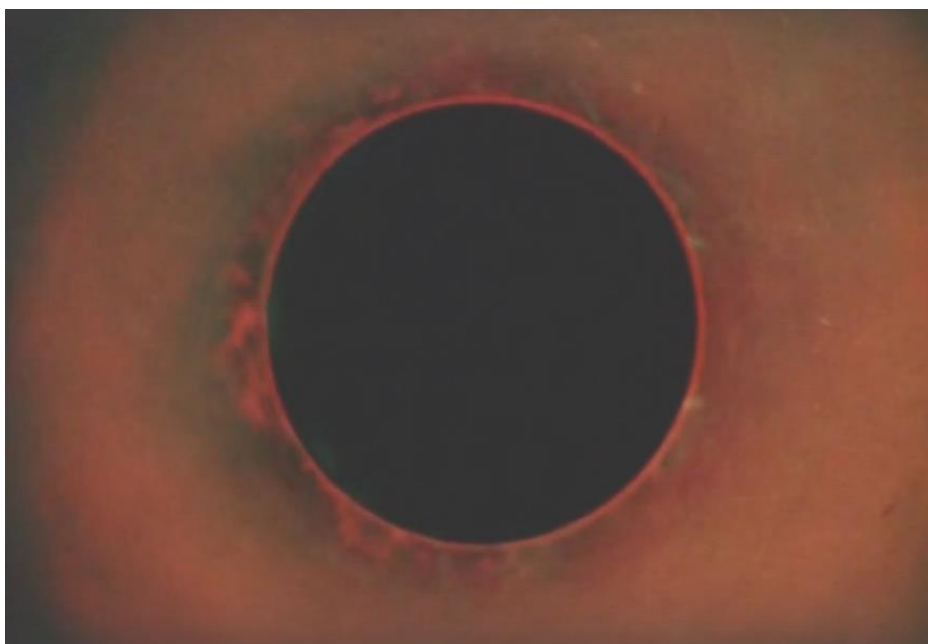


Figura 41 – Jordan Belson. *Samadhi*, Filme, 1967.
Fonte: 32ª BIENAL DE SÃO PAULO, 2016.

Na tradição da escola *Raja Yoga*, afirma-se que o *ioguin* avançado ao praticar uma técnica específica de meditação, com olhos fechados e focalizando no ponto entre as sobrancelhas (*ājñā chakra*), visualiza o “terceiro olho”, cuja forma é circular e de uma cor azul profunda, e que se movimenta como uma energia pulsante¹⁵⁸. Em uma das suas séries de desenhos expostos na Bienal denominada *Desenhos cerebrais*, as imagens de Belson remetem também ao cosmos, nesse caso, porém estão associadas ao microcosmo.

¹⁵⁸ O pensamento e a filosofia oriental sempre fascinaram o ocidente, e a partir das primeiras décadas do século passado começou a ser mais disseminado por mestres e gurus de distintas escolas que percorreram a Europa e Estados Unidos. Na linha do Yoga, o guru indiano Paramahansa Yogananda chega aos Estados Unidos em 1920, convidado como palestrante e representante da Índia para um Congresso de líderes religiosos em Boston. Nesse mesmo ano funda sua organização na Califórnia, a qual denominou de Self-Realization Fellowship (SRF). Foi pioneiro ao difundir a prática da meditação, da *Kriya Yoga*, sua escola, a qual deriva da *Raja Yoga*. Figuras de vulto, entre artistas, homens de negócio e escritores, como o alemão Thomas Mann, foram iniciados na yoga. George Harrison, o guitarrista dos Beatles, foi igualmente influenciado pela filosofia indiana de Yogananda, contida entre outros escritos, no best-seller *Autobiografia de um Iogue*. O músico, assim como muitos outros artistas tiveram contato igualmente com a *Bhakti Yoga*, outra escola indiana que pende para a doutrina devocional, liderada por A. C. Bhaktivedanta Swami Prabhupada, fundador da Sociedade Internacional para a Consciência de Krishna, conhecida como Movimento Hare Krishna. A Meditação Transcendental foi outra vertente vinda da Índia que conquistou igualmente muitos adeptos ocidentais. A técnica foi introduzida por Maharishi Mahesh Yogi, e envolve o uso mental dos chamados *mantras*, que segundo se ensina, permite que a mente do praticante “transcenda” e atinja um estado de “vigilância tranquila” (YOGANANDA. Disponível em: <<https://www.yogananda-srf.org/>>. Acesso em: 14 out. 2016); (MAHARISHI MAHESH YOGI. Disponível em: <<http://www.mtbrasil.com/maharishi-mahesh-yogi/>>. Acesso em: 14 out. 2016).

2.3 ENSO – O CÍRCULO IMPERFEITO

Elemento recorrente na poética formal de Tomie, o círculo é um motivo plástico que toca a artista de maneira especial. Carregado de significado metafórico, porquanto possa reclamar suas referências tanto ao mundo objetivo quanto a questões subjetivas relacionadas à psicologia, filosofia, religião e antropologia, a forma circular assumirá uma interpretação diferenciada para cada observador que se coloque diante de uma obra plástica que trabalhe esse elemento. Universalmente a metáfora do círculo é reconhecida na natureza, no formato do Sol, no desenho da Lua, no aspecto da Terra e dos planetas, na pupila dos olhos.

O *Zen*, visto como um princípio filosófico incorporado à vida da artista pode nos trazer um nexos, na tentativa de decifrar sua relação com a arte, e a sua modalidade de trabalho. O posicionamento prático no fazer artístico, sem muitas elucubrações intelectuais, parece ser pautado numa disciplina que valoriza mais o experienciar em detrimento do racionalizar. E o *Zen* é justamente essa experiência viva sem necessidade de explicação.

Na verdade, tratar filosoficamente do Zen é não lhe fazer justiça. O Zen abomina todos os meios, mesmo os intelectuais. É, em primeira e última instância, uma disciplina e uma experiência, que não depende de qualquer explicação, pois uma explicação desperdiça tempo e energia e nunca alcança o alvo. Tudo o que conseguirás é um mal-entendido e uma visão torcida das coisas. Quando o Zen deseja que experimentes a doçura do açúcar, ele o coloca direto na tua boca, sem qualquer palavra.¹⁵⁹

Mas Tomie, da mesma maneira que não nomeia suas pinturas, não categoriza seu jeito de pintar, não afirmando com todas as letras que o que faz é *zen*. Na sua maneira de ver, não há necessidade de chamar de *zen*, simplesmente é o que é. Seu objetivo não é comunicar verbalmente uma mensagem, mas propor visualmente um enunciado. Recorrendo ao texto clássico, Suzuki no esforço de transmitir a doutrina para a mente ocidental, lança mão de pequenos contos, casos transmitidos pela tradição oral ou registrados nos poucos livros sagrados. Um deles parece traduzir a atitude de nossa artista diante da questão do discurso oral, de sua declarada recusa a qualquer tentativa descritiva e conceitual de seu trabalho, deixando essa tarefa para o crítico e o para o observador.

¹⁵⁹ SUZUKI, Daisetz Teitaro. *Introdução ao Zen-budismo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 51. Este trecho faz parte do capítulo denominado "O Zen Prático".

O Imperador Wu, da dinastia Liang, solicitou a Fu Daishi (497-569) que discursasse a respeito de um sutra budista. Daishi sentou-se solenemente no local indicado, mas não disse uma só palavra. O Imperador insistiu: 'Pedi que fizésseis um discurso, por que não começais a falar?' Um dos atendentes do Imperador de nome Shih disse: 'O Daishi já acabou de discursar'. Que sermão pregou este filósofo e silencioso budista? Mais tarde um mestre Zen, comentando essa palestra, observou: 'Que eloquente sermão ele fez!'.¹⁶⁰

O *Enso*, o círculo vazio, na acepção budista é uma representação metafórica da natureza cíclica do mundo e do movimento contemplativo, que conduz a mente da ignorância à transcendência, através da experiência plena de compreensão do Vazio (*Shunyata*) e do Não-eu¹⁶¹. O mundo, na concepção budista, é um ciclo mutável de realidades, e todas as coisas são potencialmente “vazias” em si mesmas. O círculo *zen* representa esse conceito de transformação, que segundo Brinker é “a essência sem-forma, sem-cor de todos os seres, a face original antes do nascimento”¹⁶². A prática do *enso*, portanto, torna-se uma ponte para conduzir a mente ao vazio construtivo, criativo e pleno de possibilidades, como diz o poema: “Redondo e perfeito como o vasto espaço. Nada lhe falta, nada está em excesso”¹⁶³.



Figura 42 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1990. Acrílica s/ tela, 100 x 130 cm.
Fonte: ARRUDA, 2000, p. 67.

¹⁶⁰ SUZUKI, 1971, p. 53.

¹⁶¹ MIKLOS, Claudio. *A Arte Zen e o Caminho do Vazio: uma investigação sobre o conceito zen-budista de Não-Eu na criação de arte*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte (PPGCA) da Universidade Federal Fluminense (UFF), 2010, p. 48-50.

¹⁶² BRINKER, Helmut. *Zen: Masters of Meditation in Images and Writings*, apud MIKLOS, 2010, p. 50.

¹⁶³ Poema do patriarca zen Seng Ts'an (circa 606). Apud MIKLOS, 2010, p.50.

Uma única “forma” na tela - um círculo imperfeito, somado ao recurso da economia de cores, apenas o vermelho e o preto, potencializam o silêncio que a tela transmite (Figura 42). A forma apresenta um vazio no centro, mas o fundo e a própria forma estão parcialmente velados como que por nuvens, gases. O círculo (ou quase uma forma oval) tem uma espessura maior ao alto, mas caso desconsideremos a planaridade e a ortogonalidade da imagem, teremos um *enso* em perspectiva, solto no espaço cósmico. Essa obra é como que um exemplar da transição do “*Cosmo*” para o “*Enso*”. A dialética do claro e escuro, a investigação da luz e da sombra, binômios que hora se destacam no universo de Tomie, conferem a essa obra seu forte apelo pictórico.

Se esta obra, assim como outras, fosse executada na técnica de aguada de nanquim, seu impacto visual permaneceria quase que intacto. Feita essa suposta alteração - o descarte da cor, destacaríamos a força do signo gráfico. Importantíssima é a cor, sem dúvida, na equação de suas obras, mas ao fazermos o exercício de elimina-la, conseguimos visualizar como suas formas vão se tornando cada vez mais sintéticas na curva do tempo, e o vazio vai conquistando espaço na composição. A tendência ao simples e ao direto, à potencialização do signo único e dominante na estrutura da tela, parece ter fundamentação na perspectiva *zen* budista. Contudo, o vazio de uma obra *zen*, como esclarece Brinker, precisa ser compreendido e já estar presente na mente do artista antes mesmo da concepção artística:

Com frequência, o vazio é muito mais do que um mero fator integrante da composição artística, - mais do que apenas uma parte não pintada da composição do quadro. Em última instância, o vazio, desprovido de forma, de cor ou de qualidade (*ku*, em japonês), alcançou o mais alto significado na compreensão do Zen como símbolo abstrato. O fundo vazio do quadro é identificado com o fundamento vazio do ser e com o Satori, isto é, com a verdade absoluta e com o mais elevado grau de Conhecimento.¹⁶⁴

Mas o *Enso* é também conhecido como “o círculo imperfeito”. O traçado desse círculo especial não necessita ser perfeitamente redondo, mas sim um círculo que transmita a firmeza e o equilíbrio da mente que o pintou¹⁶⁵. O gesto natural do artista irá externar o círculo que ele visualizou em sua mente, com seu equilíbrio e firmeza singulares. A imperfeição nos círculos de Tomie é raramente percebida, seu traço é de uma mestria notável, basta apreciar uma pintura sua, estar em sua presença, para assimilar

¹⁶⁴ BRINKER, Helmut. *O Zen na Arte da Pintura*, São Paulo: Pensamento, 1985, p. 29.

¹⁶⁵ MIKLOS, 2010, p. 54.

rapidamente essa peculiaridade. Lembremos que a artista nunca usa compasso, régua ou qualquer instrumento que limite ou restrinja seu gesto. Em algumas telas nessa série dos círculos, vê-se uma leve ondulação no traçado circular (como também na fase anteriormente analisada - do arco), que no contexto maior do quadro pode não chama a atenção (Figura 43).



Figura 43 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 2009. Acrílica s/ tela, 170 x 170 cm.
Fonte: OHTAKE, 2011, p. 28, 29.

No *enso* ohtakiano acima, nota-se essa “imperfeição” em alguns trechos, principalmente onde o contraste de cor é maior (preto com vermelho). Mas ao nos aproximarmos da imagem¹⁶⁶ constatamos que além do círculo preto, o principal e mais definido, outros círculos foram traçados. Um deles, que é o círculo interno e está meio tom mais escuro que o principal, vem desde o lado esquerdo e aberto do círculo (sentido anti-horário), tocando o círculo preto e subindo até ao alto e ao fim, mas a partir da meia altura afasta-se dele. O outro começa justamente no ponto em que o do centro se afastou do principal (círculo preto) e segue até ao fim, em um meio tom entre os dois extremos. Alguns artistas não fecham o *Enso* deixando-o com uma

¹⁶⁶ Neste caso a imagem consultada foi a do catálogo, com excelente qualidade de impressão e que apresenta a obra em página inteira, possibilitando aferir os detalhes. A mesma imagem da tela foi usada como capa e contracapa.

abertura, enquanto que outros completam o círculo, o que pode ser considerado o caso mais usual. A abertura pode expressar a ideia de que ele não está separado, mas abarca o todo, que faz parte de algo maior.

Massao Okinaka¹⁶⁷ foi um mestre na arte do *sumiê*¹⁶⁸, pintor e professor de artes, criador do curso dessa técnica na Aliança Cultural Brasil-Japão, São Paulo. A simplicidade formal é uma das características estéticas dessa arte que simboliza a natureza por meio da naturalidade do gesto traçado pelo pincel, ressaltando o respeito e a profunda ligação à natureza, conceitos arraigados na cultura japonesa. Os temas mais recorrentes no *sumiê* são quatro (os quatro nobres - *shikunshi*, em japonês). São eles: a orquídea selvagem, o bambu, a ameixeira e o crisântemo. O importante nessa arte não é pintar a forma com todos seus detalhes, mas captar a sua essência. Nesse trabalho (Figura 44) que esteve exposto no Museu de Arte do Rio (MAR) em 2015, Okinaka desenha o *Enso*, o círculo *zen* que representa o Universo e o Vazio.



Figura 44 - Massao Okinaka. *Sem Título*, s. d. Nanquim sobre papel washi.
Fonte: Elaborada pelo autor, 2015.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Nascido em 1913, em Kyoto (coincidentemente mesmo local e data da nossa artista), Okinaka veio para o Brasil com a família em 1932 (dois anos antes de Manabu e quatro antes de Tomie) instalando-se em Lins, no interior do estado de São Paulo (mesma cidade para onde fora Manabu). Também como seus conterrâneos foi integrante do grupo Seibi (MASSAO Okinaka. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24070/massao-okinaka>>. Acesso em: 20 out. 2016. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7).

¹⁶⁸ ARICHI, Meri. "Arte japonesa: período Edo". In: FARTHING, Stephen. *Tudo sobre Arte*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011, p. 236, 237.

¹⁶⁹ Exposição *Há escolas que são gaiolas e há escolas que são asas*. Museu de Arte do Rio (MAR), 2015 (HÁ ESCOLAS QUE SÃO GAIOLAS E HÁ ESCOLAS QUE SÃO ASAS. Exposição. Museu de Arte do Rio (MAR), 2015.

Os elementos básicos do sumiê são três: simplicidade, simbolização e naturalidade. O sumiê é uma arte subjetiva. A expressão livre que brota por meio da cor sumi e dos movimentos do pincel reflete com serenidade o caráter e a personalidade do autor, induzindo-o ao prazer das descobertas.¹⁷⁰

Kazuaki Tanahashi¹⁷¹ desenha vários círculos *zen* coloridos no papel estendido ao chão. O artista, mestre *zen* e tradutor de textos budistas, trabalha com a cor, o que não é comum na tradição original. Seus círculos são pintados com traço único em cores sobrepostas ou intercaladas, sendo que em um mesmo desenho combina duas ou três. Desta maneira, extrapola o paradigma do círculo tradicional estilizando-o, e aproxima-se mais de uma pintura pura (Figura 45).



Figura 45 - Kazuaki Tanahashi. *Circle, Circle, Circle*, 2013.
Fonte: TANAHASHI, 2016. Montagem do autor.¹⁷²

O vídeo *Martial Fine Art - Zen Circles* (Figura 46), exibe um projeto cuja proposta é estabelecer uma relação entre artes marciais e outras formas de arte / vida. Segundo seu autor Ray Carbullido¹⁷³, artista havaiano, praticante de artes marciais e meditação, é apenas outra maneira para se expressar e testar suas habilidades marciais, uma forma de estabelecer conexões e relacionamentos e de aperfeiçoar a técnica. Seus *Zen Circles* são peças personalizadas, cujo processo começa com a atribuição de um significado desejado para o círculo. Uma vez definida, o artista começa seu processo de encarnar a essência desse significado no círculo que é

Disponível em: <<http://www.pipa.org.br/2014/09/mostra-coletiva-analisa-a-relacao-entre-arte-e-educacao-com-mais-de-180-pecas/>>. Acesso: 20 jan. 2015.

¹⁷⁰ Massao Okinaka. Frase, extraída do Caderno de Sumiê, da Editora Aliança Cultural Brasil-Japão (OKINAKA, Massao. "Sumi-ê". Disponível em: <<http://madeinjapan.com.br/2006/03/02/sumie-a-arte-em-preto-e-branco/3/>>. Acesso em: 20 out. 2016). Ver também definição de *Sumi-ê* pelo artista: OKINAKA, Massao. "Sobre o sumi-ê na cultura japonesa". Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/download/72059/75295>>. Acesso em: 20 out. 2016

¹⁷¹ Ver o website do artista (TANAHASHI, Kazuaki. Disponível em: <<http://www.brushmind.net/>>. Acesso em: 10 out. 2016).

¹⁷² TANAHASHI, Kazuaki. *Circle Circle Circle*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3FIY66eK-KE>>. Acesso em: 10 out. 2016.

¹⁷³ Ver o website do artista (CARBULLIDO, Ray. Disponível em: <<http://raycarbullido.com/>>. Acesso em: 10 out. 2016).

criado, tendo em mente o seu destinatário. O curso do pincel é lento e carregado da intenção definida, e uma bênção é feita sobre todos os materiais usados e sobre a peça final.



Figura 46 - Ray Carbullido. *Círculo Zen/ Artes Marciais*.
Fonte: CARBULLIDO, 2016.¹⁷⁴

Essa outra tela de Tomie (Figura 47) nos remete ao jardim de pedras japonês, muito comum em templos zen-budistas. Formado basicamente de pedra, seixos e areia, no *karesansui* (como é chamado em japonês) o mar é simbolizado pelos seixos revolvidos, em desenhos circulares que sugerem ondulações na água. As pedras representam as ilhas do Japão e também suas montanhas. O *karesansui* inspira a meditação e contemplação¹⁷⁵. Na pintura, são vários círculos “imperfeitos” traçados como que aludindo à propagação circular de uma onda, provocada pelo impacto de uma pedra lançada num lago sereno. A artista tira proveito das propriedades da tinta acrílica que somadas a sua técnica, produz uma imagem pictórica em que um círculo maior, no plano mais profundo e iluminado, é coberto pela água, representada pelos círculos em ondas e pelas pinceladas que transmitem uma sensação de revolvimento do líquido. No plano superior, estão os círculos menores, como se fossem plantas aquáticas translúcidas, como algas de formato redondo.

¹⁷⁴ CARBULLIDO, Ray. *Círculo Zen/ Artes Marciais*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sUwu7o9enNw>>. Acesso em: 10 out. 2016.

¹⁷⁵ ZEN GARDENS. Disponível em: <<http://www.bestchoiceschools.com/25-most-inspiring-japanese-zen-gardens/>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

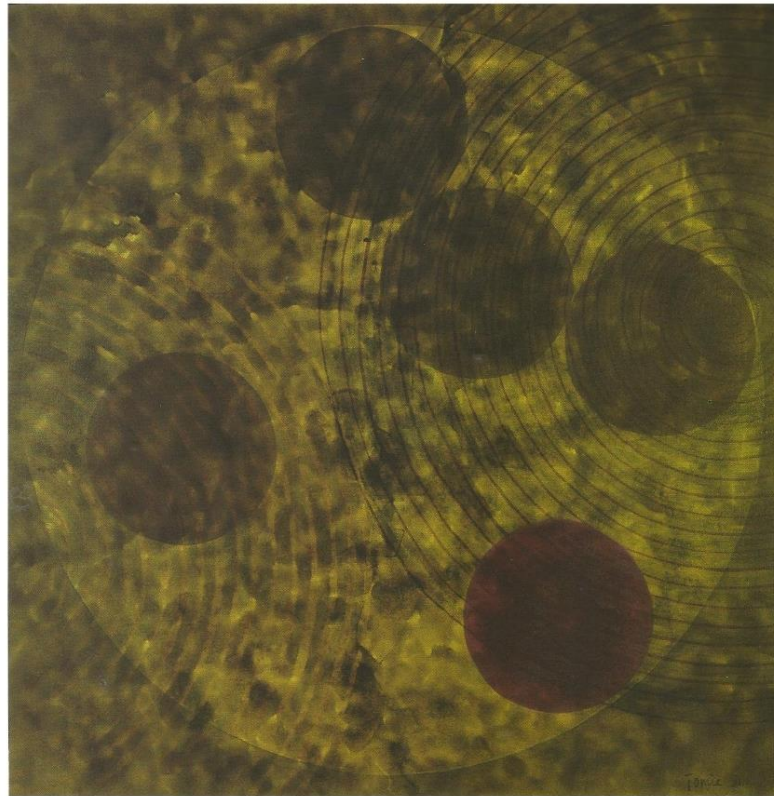


Figura 47 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 2009. Acrílica s/ tela, 200 x 200 cm.
Fonte: OHTAKE, 2011, p. 14.

O respeito ao espaço vazio e o conceito de simplicidade são aspectos importantes no paisagismo e na arquitetura *zen*, onde vemos o constante uso de espaços amplos e modestos tanto no interior como no exterior dos ambientes. O *karesansui* (jardim *zen*) representa a manifestação desse ideal, fruto da integração da prática do *Zen* ao próprio ambiente cotidiano, de modo a favorecer o exercício constante das técnicas de concentração budista. A simplicidade *zen*, entretanto, não é sinônimo de negligência, simplório ou precariedade. Há uma atmosfera de sofisticação na experiência minimalista, de negação ao deliberadamente rebuscado e de liberdade dos limites formais¹⁷⁶.

Em algumas telas produzidas pela artista nessa série vemos emergir uma figura que pode remeter ao símbolo do *tai-chi* chinês (Figura 48). Na sua maioria monocromáticas, com exemplares nas cores básicas azul e vermelho, as pinturas apresentam uma área mais escura em contraponto outra mais clara, que fundidas geram uma forma circular. A antiga crença chinesa sustenta que, duas forças opostas mantêm a existência e o funcionamento do universo e de tudo que nele existe. A

¹⁷⁶ MIKLOS, 2010, p. 71.

harmonia macrocômica e microcômica só é alcançada quando essas duas forças - o *yin* e *yang*¹⁷⁷- estiverem em perfeito equilíbrio. A metade negra (*yin*) representa a energia passiva, negativa, feminina e é equiparada a Lua, escuridão, noite, umidade e Terra. A metade branca (*yang*) é o polo oposto, e representa a energia ativa, positiva, masculina, equiparada ao Sol, luz, dia, calor, secura e Céu. O ponto em cor oposta inserido no meio de cada polo representa a semente, a presença de um princípio dentro do outro, sua interdependência¹⁷⁸. O círculo que contém as duas energias representa o cosmos, a unidade e o ciclo incessante da vida¹⁷⁹.

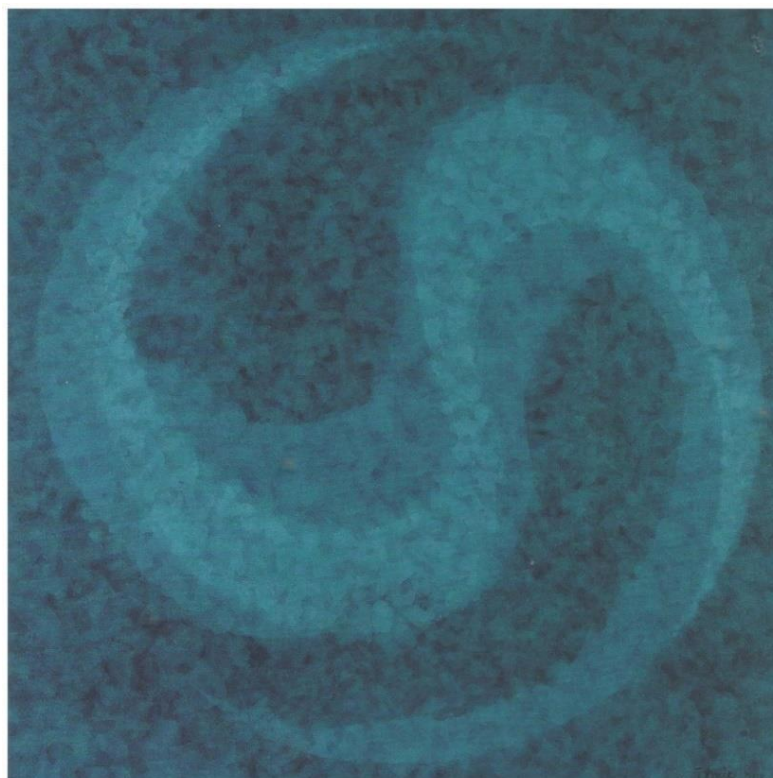


Figura 48 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 2010. Acrílica s/ tela, 150 x 150 cm.
Fonte: OHTAKE, 2011, p. 30.

Mas essa forma enigmática da nossa artista pode igualmente remeter a galáxias espiraladas, modelo “S” do “Diapasão” de Hubble (ver Figura 36), uma espiral com os braços enrolados. As imagens de telescópios, e mais ainda, os desenhos esquemáticos dessas galáxias, assim como o símbolo do *yin* e *yang*, sugerem um movimento contínuo, infundável.

¹⁷⁷ Consta que as primeiras referências ao *Yin* e *Yang* se encontram no *I Ching* (O Livro das Mutações), escrito aproximadamente em 700 aC.

¹⁷⁸ YIN E YANG. Disponível em: <<http://flordeameixeira.com/init/teoria/yinyang/>>. Acesso em: 10 nov. 2016.

¹⁷⁹ GIBSON, Clare. *Como Compreender Símbolos*: Guia Rápido Sobre Simbologia nas Artes. São Paulo: Senac, 2012, p. 148, 149.

Os signos cósmico, *zen* e *tao* de Ohtake, estabelecem através de sua arte uma semântica original e criam um novo léxico plástico, traduzido pelo seu olhar. Esses círculos não buscam a exatidão da forma, mas deixam-se fluir por meio da *expressividade*, *simplicidade* e *naturalidade* do movimento do seu pincel. Nesse sentido podemos identificar a ressonância da arte *sumiê* na sua pintura, refletida por esses três atributos, conforme definiu Massao Okinaka. Quanto a simbolização, é uma característica que poderá ser avaliada subjetivamente, irá encontrar ou não sua confirmação na perspectiva do observador. A forma sintética, paradoxalmente cheia e vazia do *Enso*, representa transformação e criação, e a prática dessa modalidade de pintura conduz a mente ao vazio criativo e construtivo. É o “redondo e perfeito como o vasto espaço; nada lhe falta, nada está em excesso”.

Talvez possamos arriscar a seguinte hipótese em relação a essas pinturas de Tomie: O correspondente plástico do *Enso* teria o círculo como signo principal (evidentemente), poderia ser um único círculo ou vários; seria fechado ou semiaberto; os planos chapados ou com o mínimo de ruído gráfico, de forma que não suplante a percepção clara do círculo; monocromático ou com duas cores contrastantes; e seu correspondente sonoro seria o silêncio. O correspondente plástico do *Cosmos* (no caso referindo-se às telas que apresentam o *cosmo circular*) teria o círculo como forma principal, porém gerado pelo contraste das cores e das pinceladas; monocromático, mas admitindo igualmente vários tons; os planos não são chapados, mas dão a ilusão de profundidade; muitos ruídos, presença de pinceladas em diversas direções produzindo movimento. Seu correspondente sonoro seria o som grave do movimento cósmico. O *Enso* se contrapõe ao *Cosmos* na dialética ohtakiana. O *Enso* tem ausências, o *Cosmos* tem presenças.

Mas o conceito que mais parece balizar o seu trabalho é o *Wabi-sabi*. Boa parte das concepções japonesas de beleza são permeadas por este princípio, e sua origem está fortemente relacionada com a estética *Zen*. Como prática contemplativa associada à arte, o *Zen* levará sempre a ideia de que tudo deriva ou tende ao Vazio, e essa vacuidade, atributo identificado na natureza impermanente das coisas, outorga ao artista o direito de se manifestar de modo despretensioso e natural, revelando a beleza por meio de detalhes insignificantes ou mesmo desprezados¹⁸⁰. Enfatizando o lado

¹⁸⁰ MIKLOS, 2010, p. 55, 56.

profundo e sutil, a beleza estética *zen* subjaz a aquilo que é aparentemente imperfeito, revela-se naturalmente nas coisas simples e comuns. Descrevendo o belo como o “imperfeito, impermanente e incompleto”, o artista *zen* trabalha movido por esse triplo critério, deixando na obra sempre sinais de irregularidade, imprecisão, inacabado, e transmitindo a ideia subjetiva da impermanência, da mutabilidade das coisas, e das possibilidades de variáveis.

2.4 O REDONDO – A FORMA SINTÉTICA

O tema do círculo foi tratado de maneira especial em 25 telas criadas pela artista entre 2009 e 2010¹⁸¹. A exposição *Pinturas Novas* (2010-2011, no Instituto Tomie Ohtake) foi como que um “passeio pelos círculos”, e teve a curadoria de Gabriel Pérez-Barreiro. Logo no início do seu texto, no catálogo da mostra, o crítico nos adverte para não tendermos a uma leitura da obra como “uma forma de orientalismo contemporâneo”, pelo motivo óbvio da propensão a essa interpretação, em se tratando de artista oriental, e por ser essa a associação imediata que nos vem à mente. Prossegue propondo que leiamos as obras despojados de prejulgamento, afirmando que “estas são fundamentalmente pinturas contemporâneas, de seu tempo e sua cultura”, de modo que devem ser vistas como tal, e sugere um “confronto honesto e direto com essas pinturas enquanto objetos e imagens”¹⁸².

Outro aspecto a que Pérez-Barreiro nos chama a atenção é com respeito às qualidades físicas das obras, as quais não têm obviamente o mesmo impacto quando veiculadas em imagens impressas¹⁸³. Na presença física da pintura, e no caso de Tomie isto é sempre relevante, nos surpreendemos com o requinte da sua técnica, e nessa série destacam-se a sutileza das transparências, das nuances tonais, das pinceladas diluídas. O encontro com o objeto é, com efeito, de fundamental importância, pois as telas foram dimensionadas em uma escala tal que preenchem

¹⁸¹ Camila Molina, repórter do O Estado de São Paulo noticia em 22 de novembro 2010: “Aos 97 anos, completados ontem, Tomie Ohtake mostra que está em plena atividade e faz reverência à forma circular em união com a cor na exposição com novas pinturas que inaugura amanhã”. Lembrando que Tomie é de 21 de novembro de 1913 (MOLINA, Camila. “Círculos de Tomie”. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 22 de nov. 2010. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,circulos-de-tomie-imp-,643364>>. Acesso em: 12 ago. 2016).

¹⁸² OHTAKE, Tomie. *Pinturas novas*. Texto de Gabriel Pérez-Barreiro. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011, p. 05.

¹⁸³ OHTAKE, 2011, p. 05.

quase que todo o espaço óptico do espectador que se aproxima. O formato quadrado das telas nessa série foi igualmente calculado. Com exceção de duas, todas as demais telas têm o formato quadrado (medindo de 1 a 2 metros de lado) e um tríptico (cada tela com 1 metro de lado). Outro detalhe que chama a atenção é que na maioria das 25 telas a artista trabalhou a figura circular centralizada no espaço da tela.

A pintura de Tomie é contemporânea, de seu tempo (como sempre o foi) e de sua cultura, que no caso, é produto do amalgama formado pela fusão entre Oriente e Ocidente. E deste modo é impossível separar esses dois princípios ou impulsos, conforme já foi dito pela artista: “Minha obra é ocidental, porém sofre grande influência japonesa, reflexo de minha formação. Esta influência está na procura da síntese: poucos elementos devem dizer muita coisa”. Tomie, no entanto, ao menos o que se tem registrado de suas falas, nunca declarou a respeito de suas pinturas nada além de sua preocupação com a forma, a cor, a linha, o gesto, a profundidade, as camadas, as transparências, e tudo que se relacione com questões puramente plásticas. Com exceção de alguns adjetivos, nenhum outro conceito ou argumento teórico. Econômica no falar, em relação à forma do círculo revelou a artista: “Desde pequena gosto muito do redondo”, e explica o motivo: “É uma forma sintética, tem amor e energia”¹⁸⁴.

Na pintura abaixo (Figura 49) de concepção formal concisa e essencial, o “redondo” negro estabelece uma relação de total equilíbrio com a forma quadrada da tela, e se fossemos nomeá-la poderia ser “círculo negro sobre fundo rosa”. Mas a *gestalt* dessa imagem não é tão simples quanto possa parecer, existem quatro halos de transição entre o círculo negro maior e o fundo rosa, os quais seguem uma gradação do tom mais escuro para o mais claro. O fundo não é uma cor chapada, e sim um rosa vaporizado pelo preto. Quase imperceptível à primeira vista, um segundo círculo de um negro mais profundo centraliza-se em relação ao círculo maior, tendo aproximadamente a metade de seu diâmetro. O halo externo, o quarto, ultrapassa a linha limítrofe da tela, o terceiro a tangencia.

¹⁸⁴ Tomie Ohtake em entrevista a Camila Molina na véspera da mostra *Pinturas Novas- Um passeio pelo círculo*, com 25 telas criadas entre 2009 e 2010 (MOLINA, 2010).

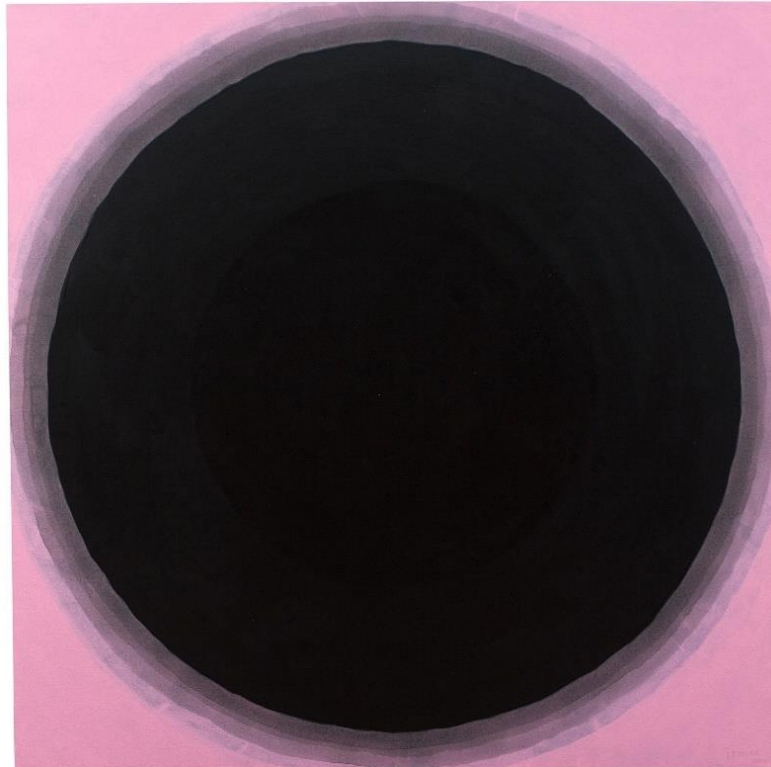


Figura 49 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 2009. Acrílica s/ tela, 170 x 170 cm.
Fonte: OHTAKE, 2011, p. 19.

Na construção desses “redondos” o movimento gestual circular é muito amplo, desloca os braços e todo o corpo, pois os diâmetros das circunferências vão até um metro e setenta e cinco centímetros (a maior tela dessa série). Em sua pintura fenomenológica, concentra-se na problematização da percepção, no caminho curvo do gesto natural, que dá forma ao círculo não traçado por compasso, e deixa visível sua irregularidade, como igualmente sua precisão.

Os círculos de Tomie podem nos surpreender por seu caráter extremamente sintético, abstrato geométrico. Do motivo aparentemente básico, de composição supostamente elementar, emerge um resultado gráfico de uma *gestalt* bem resolvida. A abstração matemática da geometria plana¹⁸⁵ reduz o mundo à sua forma ideal, a sua essência,

¹⁸⁵ Como se sabe, a Geometria (pela própria etimologia do termo) é um ramo da matemática voltada para as questões da forma e espaço, e surgiu na antiguidade como um conjunto de conhecimentos que resolvessem questões práticas como: comprimento, área e volume. É matéria essencial no *corpus* de disciplinas como a arquitetura, *design* e viria a despertar interesse em várias escolas e movimentos artísticos. O aparecimento de uma ciência matemática formal é tão antigo quanto Tales de Mileto (século VI a.C.). Por volta do século III a.C., Euclides lhe deu uma forma axiomática (geometria euclidiana), e estabeleceu um padrão que perdurou por séculos. Arquimedes teve sua contribuição por meio de cálculos na determinação de áreas e volumes, antecipando o moderno cálculo integral. No campo da astronomia, a geometria exerceu papel fundamental. No mundo clássico, foram consideradas como as quatro artes liberais - o Quadrivium: a Aritmética, a Geometria, a Música e a Cosmologia, disciplinas cujo domínio era considerado essencial para o cidadão livre. Nas artes visuais islâmicas, a partir do século VII, com o Alcorão, as restrições quanto a representação contribuíram para a valorização de motivos geométricos e arabescos.

através de pontos, linhas, ângulos e planos. Como um polo magnético que atrai nossa artista, o impulso geométrico é a força interna que a move para o lado de uma entonação racional, que se aproxima do modelo estético-plástico das tradições geométrico-construtivas do ocidente. Ao abordar algum problema, como exemplo o círculo, após uma fase “imperfeita” ou “informal”, tende ao outro polo “perfeito” e “formal”. A linha irregular tende a linha regular, seu contraponto. É como se afastasse momentaneamente do lado *wabi-sabi* e tendesse para o geometrismo, como se afastasse da Abstração Lírica e se inclinasse para a Abstração Geométrica (Figuras 50 e 51).

O princípio intuitivo juntamente com o impulso à síntese formal de Tomie é a chave que abre a porta para a criação e elaboração de suas pinturas, esculturas e gravuras. Seu vocabulário cromático e formal surgiu na sua imaginação e no fazer artístico.



Figura 50 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 2010. Acrílica s/ tela, 150 x 150 cm.
Fonte: OHTAKE, 2011, p. 37.

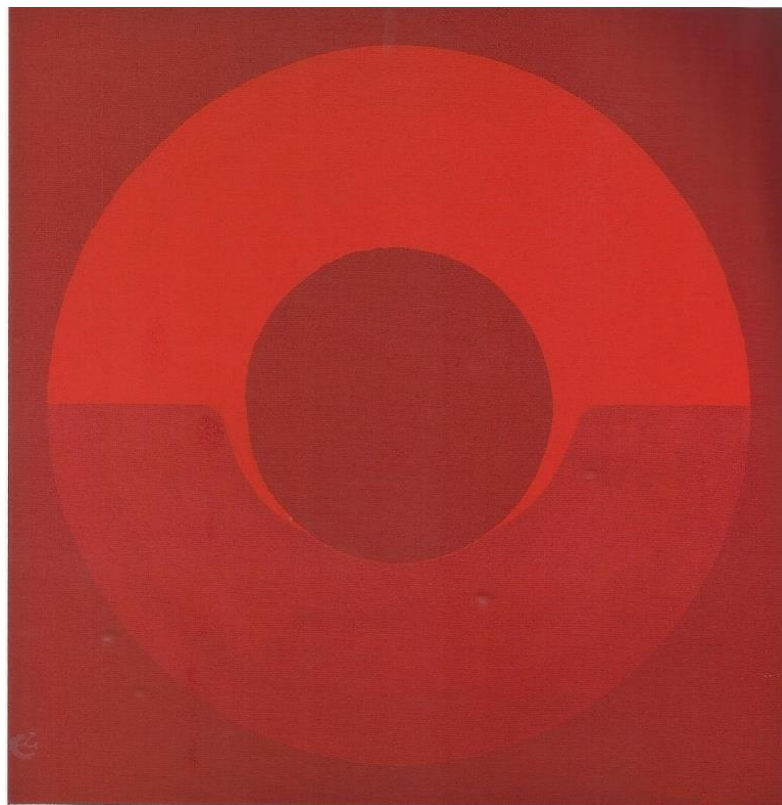


Figura 51 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 2010. Acrílica s/ tela, 150 x 150 cm.
Fonte: OHTAKE, 2011, p. 36.

O “princípio da necessidade interior” é a chave que Kandinsky encontra para desvelar os problemas da cor e da forma, no seu movimento em direção à abstração e ao desenvolvimento de uma teoria que dê conta de organizar uma sintaxe desses elementos. A teoria é também uma necessidade, e deve ser fundamentada unicamente na avaliação interior. É essa pesquisa teórica que será ensinada nos *Vkhoutemas* e na Bauhaus, reconhecidas hoje como de importância capital. É primordial para quem se afasta da figuração, definir tanto o universo das cores como o das formas, e nessa reconstrução o artista russo virá, a seguir, estabelecer a eminente correspondência entre esses elementos.

A cromogênese de Kandinsky é, conforme se verifica historicamente, anterior à sua morfogênese¹⁸⁶. Pois a primeira já se encontra estruturada em sua obra *Do espiritual na arte*, mas a segunda, ali ainda apenas delineada, virá se consumir em *Ponto e linha sobre o plano*, mais de uma década depois. Sers¹⁸⁷ avalia que a dificuldade

¹⁸⁶ A cromogênese encontra-se formulada já em 1910, dois anos antes de lançá-la em *Do espiritual na arte*. A morfogênese estaria concluída em 1926, quando lança *Ponto e linha sobre o plano*.

¹⁸⁷ SERS, Philippe. “Kandinsky filósofo II: o desafio da teoria das formas- em que a arte abstrata está autorizada a se tornar suporte da imagem profética?”. Prefácio. Paris, maio de 1991. In: KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre o plano*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. XIII - XXXVI.

dessa passagem é que, ao contrário do domínio das cores, no domínio das formas não há um “inventário inicial”. O vocabulário cromático, com a definição do círculo das cores, seria mais evidente, ao contrário do complexo, radicalmente infinito e vago universo das formas. É necessário, portanto, constituir um inventário das formas. E Kandinsky vai buscar na universalidade da geometria a gênese desse “novo” universo das formas abstratas, como que um *esperanto* das artes plásticas.

O “Ponto” é o ponto de partida na morfogonia kandinskyana. É a forma primária, todas as outras irão nascer dele, pois num plano ele é imagem primária de toda expressão pictórica. As formas nascem quando o ponto, cuja tensão natural é concêntrica, adquire uma determinada direção fazendo surgir a linha. Sua teoria da forma irá investigar, pois, os meios plásticos elementares: o ponto, a linha, e suas relações com o plano. Disso resultarão as três formas básicas: o círculo, o triângulo e o quadrado. O ponto para Kandinsky, na ótica plástica, é “o resultado do primeiro contato da ferramenta com a superfície material, com o plano”¹⁸⁸, já na ótica linguística representa o silêncio “o símbolo da interrupção, do não ser, e ao mesmo tempo é a ponte entre um ser e outro”¹⁸⁹. O corpus teórico do artista é um constructo abrangente que incorpora e relaciona à pintura e ao desenho elementos da literatura, matemática e música, como também reflete influências da filosofia e do espiritualismo teosofista.

Lembremos que os conceitos postulados por Kandinsky não fazem separação entre a pintura e as artes gráficas¹⁹⁰, o que é muito importante para estabelecermos um paralelismo com a obra de Tomie, a partir do pressuposto já visto de que sua pintura e gravura dialogam e se retroalimentam das soluções plásticas conquistadas no processo empírico da artista. Contudo, as personalidades guardam suas diferenças: o teórico/empirista/intuitivo/messiânico e a prática (*zen*) /empirista/intuitiva/silenciosa.

¹⁸⁸ “*Pelo choque*. O ponto é o resultado do primeiro encontro da ferramenta com a superfície material, o plano original. Papel, madeira, tela, estuque, metal etc., podem constituir essa superfície material. Lápis, goiva, pincel, pena ou buril pode ser a ferramenta. Por esse primeiro choque o plano original é fecundado” (KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre o plano*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 21).

¹⁸⁹ *Ponto geométrico*. “O ponto geométrico é um ser invisível. Portanto, deve ser definido como imaterial. Do ponto de vista material, o ponto é igual a Zero. Mas esse Zero esconde diferentes propriedades ‘humanas’. De acordo com nossa concepção, esse Zero - o ponto geométrico - evoca a concisão absoluta, isto é, a maior reserva, que, no entanto, fala. Assim o ponto geométrico é, de acordo com nossa concepção, a derradeira e única união do silêncio e da palavra. É por isso que o ponto geométrico encontrou sua forma material em primeiro lugar na escrita - ele pertence à linguagem e significa silêncio” (KANDINSKY, 2005, p. 17).

¹⁹⁰ *O ponto e a natureza*. “Ainda hoje o emprego do ponto ou da linha em pintura é malvisto por alguns teóricos da arte que gostariam de manter, entre outras compartimentações, a velha separação entre dois domínios artísticos que, ainda recentemente, pareciam bem separados: a pintura e as artes gráficas. Nenhuma razão interior existe para tal separação” (KANDINSKY, 2005, p. 27).

Vemos nessas duas pinturas acima (Figuras 50 e 51), a particularidade de uma forte reverberação da linguagem gráfica e do *design*; elas são quase que signos gráficos de identidade visual de uma marca.

A hipótese lançada é de que, assim como a arquitetura (conforme foi visto), o *design* igualmente ressoa na obra de Ohtake. A experiência vivenciada entre uma artista e seus dois filhos arquitetos, dentre eles um também *designer*, o diálogo entre a *intuição* e o *projeto* somados ao contato com uma literatura especializada, é possível entrever soluções que se entremeiam. Nesse processo quase que simbiótico, parece prevalecer o mesmo espírito criativo e de poder de síntese de Tomie.

Na matemática o ponto é invisível e imaterial, sua existência se resume a um elemento abstrato¹⁹¹. Adquire materialização plástica ao se objetivar no meio circundante. Sendo a menor forma elementar, para Kandinsky, sua dimensão se relativiza na relação com os outros elementos plásticos no plano. “O ponto geométrico é um ser invisível. Portanto, deve ser definido como imaterial”, e conclui que “do ponto de vista material, o ponto é igual a Zero”¹⁹². Quanto ao seu contorno, é considerado idealmente redondo, um círculo, podendo, no entanto, assumir infinitos contornos. Para o artista russo ele não possui tendência ao movimento, portanto passa a ser “a menor forma temporal”. Seu desenvolvimento teórico é uma verdadeira morfogonia, um mito poético da plástica.

Nossa artista não foi movida pelo mesmo ideal teórico, mas há um caminho paralelo do “espiritual” na arte, do ponto (o toque da pincelada) e da linha no plano. Há o desenvolvimento silencioso de um ensinamento pictórico prático, poético, matemático, musical, fenomenológico e *zen*.

Kandinsky define que ponto e a linha são os dois elementos primordiais de toda composição pictórica, suficientes para o desenho, pois logicamente a cor na pintura é essencial. No plano original ou plano de recepção eles serão combinados. Irá analisar meticulosamente cada inserção desses elementos no plano¹⁹³. Em termos de

¹⁹¹ WICK, Rainer. *Pedagogia da Bauhaus*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 285.

¹⁹² KANDINSKY, 2005, p. 17.

¹⁹³ Como exemplo, Kandinsky demonstra o que acontece com a repetição de um ponto num plano original. Para os elementos 2 pontos + 1 plano, o efeito seria: 1. Ressonância interna de um ponto; 2. Repetição da ressonância; 3. Ressonância dupla (*doppelklang*) do primeiro ponto; 4. Ressonância dupla do segundo ponto; 5. Acorde de todas essas ressonâncias (KANDINSKY, 2005, p. 31).

composição, a mais simples é formada por um ponto no centro de um quadrado, pois nela as tensões entre os dois elementos estão equilibradas e o dítono - ponto/plano emite um som único¹⁹⁴. Ao se deslocar do centro emite um som duplo, um intervalo harmônico: o som absoluto do ponto e o som absoluto do plano que o cerca¹⁹⁵.

Uma significativa observação de Sers¹⁹⁶ sobre a morfogênese do artista russo, diz respeito à intervenção da dinâmica humana (força) sobre o elemento originário (o encontro do lápis com o plano, simplesmente) que irá gerar um segundo elemento - a linha. É esse segundo elemento que estabelece a lógica das formas. A relação do homem com a linha estabelece um *contraste de qualidade* - as direções horizontais (frio) e vertical (quente). A superação da dicotomia será por um terceiro termo: a diagonal - de natureza fria e quente¹⁹⁷.

Na morfogonia kandinskyana, a linha que tem por natureza criar superfícies, revela-se capaz de construir a forma circular: pelo deslocamento do segmento vertical para a horizontal, denominado “densificação” das linhas, passa por todas as etapas intermediárias, tendo o caminho sido aberto pelo primeiro contraste das linhas: a diagonal¹⁹⁸. A “natureza interior” do elemento irá gerar as formas básicas. A linha vai assumir a configuração de acordo com as forças que agem sobre ela: uma só força produz a linha reta; duas forças simultâneas opostas e desiguais produzem uma curva; duas forças alternadas, uma linha quebrada. Kandinsky irá falar ainda de contrastes entre a reta e a curva, e do terceiro elemento - o ângulo.

A gênese do círculo kandinskyano, forma elementar que nos interessa de modo particular, parte da estrela de linhas retas, formada pelas linhas horizontal, vertical e duas diagonais, entrecruzadas e equidistantes no eixo que lhes é comum (Figura 52). À medida que essa “estrela pode tornar-se cada vez mais densa, de modo a que as interseções criem um centro mais denso [...] em volta do qual as linhas podem girar” nasce uma nova forma, “uma superfície sob a forma definida de círculo”¹⁹⁹. É curiosa

¹⁹⁴ Kandinsky, que era sinestésico, sempre faria uma analogia entre a plástica e a música. Dítono, em música é o intervalo entre dois tons, do grego *dítonos*.

¹⁹⁵ WICK, 1989, p. 286.

¹⁹⁶ Philippe Sers, Filósofo, ensaísta e crítico de arte francês, foi o autor da introdução (da edição de maio de 1991) da obra *Ponto e linha sobre o plano*, intitulada - *Kandinsky filósofo II: o desafio da teoria das formas- em que a arte abstrata está autorizada a se tornar suporte da imagem profética?*

¹⁹⁷ SERS in KANDINSKY, 2005, p. XXII.

¹⁹⁸ KANDINSKY, 2005, p. 51.

¹⁹⁹ Ibid., p. 52.

a conceituação do artista, que fala de movimento, em comparação ao conceito matemático²⁰⁰.

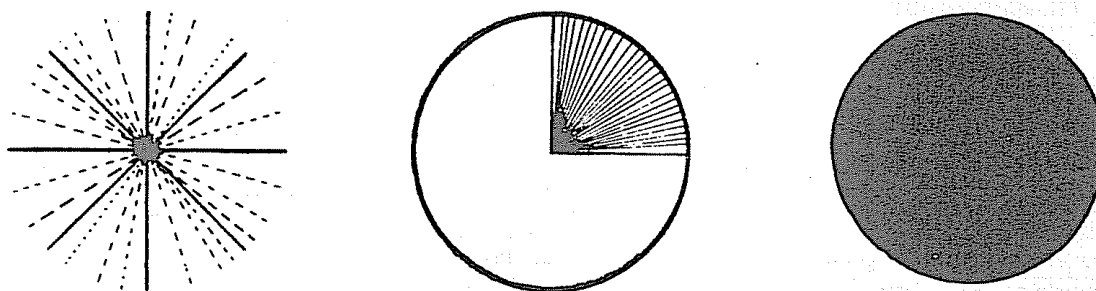


Figura 52 – Wassily Kandinsky. *Esquema das variações de temperatura; Nascimento da superfície: Densificação; Círculo resultante da densificação.*

Fonte: KANDINSKY, 2005, p. 52. Adaptado pelo autor.

Paul Klee, em sua teoria da forma, expostas nas aulas da Bauhaus, introduziu símbolos que julgava ajudar a ilustrar o fenômeno do movimento: o pião, o pêndulo, a espiral e a flecha. O movimento do pendulo, quando se suprime a “vinculação à Terra” (gravidade), passa a ser o círculo, que é “a forma mais pura de movimento” a qual chamava de “cósmica”²⁰¹. Em sua introdução à Morfologia Visual (*Bildnerische Formenlehre*), salienta, porém, que aquilo que pode ser entendido racionalmente e aquilo que se manifesta formalmente, não pode ser concebido em separado da visão do mundo:

Somos artistas, homens práticos, de ação, razão pela qual atuamos, por natureza, em um âmbito preferencialmente formal. Sem esquecer de que antes do início formal, ou mais simplesmente, antes do primeiro traço, existe toda uma história precedente, e não apenas o anseio, o prazer do homem em se expressar; não apenas a necessidade exterior de fazê-lo, mas também um estado geral de sua condição humana, cuja direção recebe o nome de visão de mundo, e que surge, aqui e acolá, com a necessidade interior de manifestar-se. Faço questão de frisar isso, para que não se produza o mal-entendido de que uma obra se compõe apenas de forma.²⁰²

Mas os problemas suscitados na pintura de Tomie estão sempre, e a cada fase ou série, suscetíveis a reformulações, como a própria metáfora do círculo em seu movimento contínuo. Um proto-círculo ou círculo ancestral aparece no início da década de 1960 (Figura 53), ainda uma mancha, massa disforme, como as duas

²⁰⁰ Na Geometria Analítica, a *Circunferência* é o conjunto de todos os pontos de um plano equidistantes a um ponto fixo desse mesmo plano, denominado centro da circunferência. O *Círculo* é o conjunto de todos os pontos de um plano cuja distância ao centro é menor ou igual a distância do raio. Quando a distância ao centro é nula, o círculo se reduz a um ponto. O círculo, portanto, é a reunião da circunferência com o conjunto de pontos localizados dentro da mesma.

²⁰¹ KLEE apud WICK (WICK 1989, p. 342, 343).

²⁰² WICK, 1989, p. 335.

figuras que se sobrepõem, as quais parecem se encontrar em estado de formação. O proto-círculo ao alto está imerso em uma bruma, enquanto que o abaixo ultrapassou a névoa, porém encontra-se mais distante da forma geométrica ideal (verificar igualmente a Figura 12, do mesmo período).



Figura 53 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1962. Óleo s/ tela 135 x 75 cm.
Fonte: Elaborada pelo autor, 2016.

O gesto circular de Tomie abarca toda a extensão do alcance de seus braços, traçando a forma que se sobressai nessa série de “redondos”. Na pintura monocromática em tom de verde, círculos diversos em gradação tonal partem da borda para o centro, ou seu oposto, do centro para a borda (Figura 54). Mais uma possibilidade formal como pretexto para a prática do *Enso*? Uma pura expressão plástica de uma “necessidade interior”? São camadas de significados que extrapolam

o concreto na pintura inominada, como a afeição, a energia emitida e um sentimento profundo²⁰³?



Figura 54 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 2009. Acrílica s/ tela, 150 x 150 cm.
Fonte: OHTAKE, 2011, p. 46.

Na primeira exposição comemorativa do centenário de Tomie, denominada *Correspondências*²⁰⁴, a proposta curatorial foi focar as preocupações que motivavam o seu trabalho e estabelecer nexos, correlações com artistas que tiveram ou não vínculo direto com ela. A artista paulistana Carla Chain apresentou um vídeo performático em que risca “um círculo na parede usando a extensão do braço e o eixo do ombro como compasso”. O vídeo *Lua Nova*²⁰⁵ apresenta esse círculo sendo eternamente refeito (Figura 55). O desejo da artista de controlar seus movimentos parece ser a intenção da *performance*, um corpo rigidamente posicionado, sem se mover do seu centro, como um compasso, como um instrumento feito para a execução de um projeto. A questão do tempo, sempre se repetindo indefinidamente, faz pensar

²⁰³ “Desde pequena gosto muito do redondo. É uma forma sintética, tem amor e energia”.

²⁰⁴ Exposição *Tomie Ohtake - Correspondências*. Trabalhos de 1956 a 2013, e obras de arte de 45 artistas. Curadoria: Agnaldo Farias e Paulo Miyada. Instituto Tomie Ohtake. São Paulo/SP. Exposição oficial comemorativa dos 100 anos de Tomie Ohtake, 2013 (INSTITUTO TOMIE OHTAKE. “Tomie Ohtake - Correspondências”. Disponível em: <<http://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/tomie-ohtake-correspondencias>>. Acesso em: 30 out. 2016).

²⁰⁵ CHAIN, Carla. “Lua Nova”. Disponível em: <<https://vimeo.com/77075493>>. Acesso em: 30 out. 2016. Vídeo, aos 28’27”.

na natureza, na Lua mesma, em seu ciclo, eternamente repetitivo, e no homem, incessantemente construindo, elaborando, traçando o círculo dos seus desígnios. Em outro trabalho, *Lua Certa*, a artista igualmente traça a Lua, no caso duas meias-luas contrapostas. São dois emisférios, o direito e o esquerdo, qual é a lua certa?²⁰⁶.



Figura 55 – Carla Chain. *Lua Nova*, 2013. Vídeo, aos 28'27".
Fonte: TOMIE OHTAKE - CORRESPONDÊNCIAS, 2013.²⁰⁷

Diante desse trabalho, afirmou Miyada, Tomie ficou muito feliz e comentou: “olha: eu também nunca usei compasso, nunca usei regua nem compasso”, e a seguir a artista citou o arquiteto Oscar Niemeyer que defendia a linha curva, pois que a linha reta não é humana, e sua arquitetura vai se inspirar em formas orgânicas²⁰⁸.

Com a pintura *Formas* (Figura 56), construída por formas geométricas organizadas matematicamente no espaço plano da tela, Ivan Serpa recebera o prêmio de pintura nacional²⁰⁹, na I Primeira Bienal de São Paulo, realizada no ano de 1951, fortemente influenciado pelos artistas concretos como, Sophie Taeuber-Arp e Max Bill²¹⁰.

²⁰⁶ CHAIN, Carla. “Lua Certa”. Disponível em: <<http://www.carlachaim.com/Lua-Certa>>. Acesso em: 30 out. 2016.

²⁰⁷ CHAIN, Carla. “Lua Nova”. Disponível em: <<https://vimeo.com/77075493>>. Acesso em: 30 out. 2016. Vídeo, aos 28'27".

²⁰⁸ EXPOSIÇÃO “TOMIE OHTAKE - INFLUXO DAS FORMAS”. Mesa de Debates. Vídeo / dur.: 51'37". Full HD, Brasil, 2013. Produtora: Gosto de Brasil Produções Audiovisuais. Cliente: Instituto Tomie Ohtake. Participantes: Paulo Miyada, Aracy Amaral, Frederico Moraes, Miguel Chaia e Agnaldo Farias. Disponível em: <<https://vimeo.com/77075493>> Acesso em: 20 out. 2016.

²⁰⁹ LOPES, 2010, p. 41

²¹⁰ SERPA, Ivan. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8922/ivan-serpa>>. Acesso em: 06 abr. 2016. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

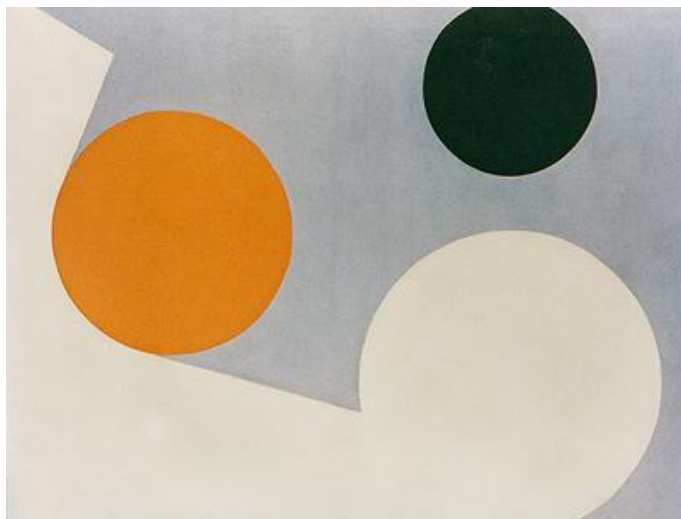


Figura 56 - Ivan Serpa. *Formas*, 1951. Óleo s/ tela, 97,0 x 130,2 cm.
Fonte: LOPES, 2010, p. 41.

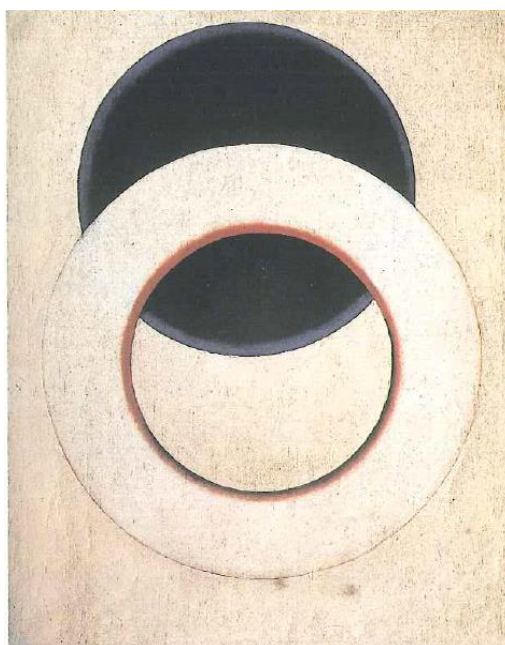


Figura 57 – Alexander Rodchenko. *Círculo Branco*, 1918. Óleo s/ tela, 89,2 x 71,5 cm.
Fonte: GOODING, 2002, p. 49.

Rodtchenko comprometido com uma arte utilitária a serviço da revolução levou para sua pintura imagens de formas geométricas precisas, pois o que lhe interessava eram as relações espaciais reais, os efeitos da luz e da cor no espaço objetivo, em oposição radical aos signos geométricos aproximados de Malevitch. É representativo o fato de ter executado desenhos apenas com a régua e o compasso, a partir de 1915, o gesto preso a instrumentos de precisão. As formas geométricas, juntamente com as cores puras, transmitiam uma aura de ordem, de racionalidade, as quais queriam que

fossem materializadas na sociedade²¹¹. A pintura *Círculo Branco* (Figura 57, acima) foi sua resposta às pretensões espirituais da pintura suprematista. Construída a partir de materiais reais, a geometria de Rodtchenko é embasada na impessoalidade e visa o universal. Tendo como ideal o princípio construtivo, direcionou-se para a qualidade objetiva das coisas do mundo, e mais à frente renunciaria até a pintura, ao empenho estético individualista e se dedicaria ao *design*, para uma obra que fosse “útil”, que tivesse uma função prática²¹².

Mas a geometria para Tomie, mais do que uma abstração matemática, é lírica. Em suas mãos ela se impregna de uma poesia que se expressa em versos curtos e breves, carregados de camadas de significação e de silêncios. Sua geometria, e nela o “redondo” como uma figura emblemática, segue um movimento que não lhe impede de correr o risco de ser impreciso, de não ser exato. Essa é sua licença plástico-poética. O jogo de luz e sombra na faixa interna circular irregular provoca a sensação de movimento (Figura 58).



Figura 58 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 2009. Acrílica s/ tela 150 x 150 cm.
Fonte: OHTAKE, 2011, p. 25.

²¹¹ SCHARF, Aaron. “Construtivismo”. In: STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000, p. 117.

²¹² GOODING, 2002, p. 49, 50.

Voltando a Kandinsky, este observa ainda que “mesmo no domínio restrito do ponto, não devemos desprezar as possibilidades da matéria”. Os diferentes processos, na gravura, no desenho, na pintura, têm sua importância, pois a “sonoridade do ponto difere a cada vez, de acordo com a maneira como foi obtido”²¹³. A teoria plástica para o artista russo, ao cabo, deve estar em ressonância com a necessidade interior e subordinada a finalidade, ela não assume um caráter apriorístico irreduzível, mas afina-se com uma harmonia maior. No seu conceito de Composição, esta deve estar subordinada interiormente conforme a finalidade dos elementos isolados e da construção para um fim pictórico concreto. Quanto a Harmonia, na composição a ressonância harmoniosa deve corresponder completamente à finalidade pictórica²¹⁴.

Nossa artista explorou nessa série, em um mesmo suporte e com um único motivo, 25 possibilidades com os “redondos”. Mas o que é intrigante na obra de um artista é como ele capta essa ideia, e de onde ele a tira. Como um pintor inventa uma pintura? Na reflexão sobre o ato de criação, Deleuze questiona sobre o que exatamente fazem ou esperam fazer os pintores, os cineastas, os filósofos, etc., e conceitua que a “ideia” está destinada a um determinado domínio e não a um tema genérico, que é uma potência a ser empenhada “nesse ou naquele modo de expressão”²¹⁵. Criativa e inventiva como qualquer outra disciplina, a filosofia “consiste em criar ou inventar conceitos”, mas assim como os conceitos para a filosofia não existem prontos numa “espécie de céu em que aguardariam” para serem apanhados, igualmente as ideias para a pintura não estão concluídas, é preciso fabricá-las. O que seria uma ideia em pintura? O que inventa a pintura?

A criação surge da necessidade, um “criador não é um ser que trabalha pelo prazer”. Distante disso, um “criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade”, e é essa necessidade, reflete Deleuze, que afinal impulsiona o pintor, o cineasta, o filósofo. “Tudo tem uma história”, diz o nosso filósofo. No cinema, não é o caso de invocar esta

²¹³ O artista ressalva que consideremos o caráter do ponto: em relação à ferramenta e ao suporte; em seu contato com o suporte definitivo; em sua dependência das características do suporte definitivo (KANDINSKY, 2005, p. 43).

²¹⁴ “Minha definição do conceito de Composição é a seguinte: A composição é a subordinação interiormente conforme a finalidade: 1. Dos elementos isolados e 2. Da construção - para o fim pictórico concreto”. Quanto a Harmonia como composição: “Se a ressonância harmoniosa corresponde completamente à finalidade pictórica dada”, essa mesma ressonância harmoniosa “deve ser considerada como equivalente de uma composição. Ela se torna a própria composição” (KANDINSKY, 2005, p. 29).

²¹⁵ DELEUZE, Gilles. O ato de criação. Palestra de 1987. Edição brasileira: Folha de São Paulo, 27/06/1999. A célebre conferência *Qu'est-ce que l'acte de création?* Sobre o cinema e o ato criativo, foi proferida em Paris em 17 de maio de 1987.

ou aquela história, mas o que o define é que trabalha com “bloco de movimento/duração”. A filosofia também conta histórias, histórias com conceitos. A pintura, igualmente. Mas o que define a pintura é que ela trabalha com “blocos de linhas/cores”²¹⁶.

A Exposição realizada em 2013, *Influxo das Formas*, trouxe os estudos prévios da artista, como desenhos, croquis, colagens, e maquetes de esculturas, ao todo 30 obras. Dessa maneira pode ser visto o seu processo criativo, que como já observamos, envolveu durante um bom tempo os recortes de revistas (feitos à mão livre e à tesoura), mas também constam de desenhos esboçados (“blocos de linhas”) e pequenos estudos pictóricos (“blocos de cores”). O intrigante processo criativo da artista, que se revela, nos faz concordar aqui com Deleuze. A ideia pictórica de Tomie é linha ou cor? Parece-nos que pela própria indicação nos esboços, esses dois blocos estão indissociáveis (Figuras 59 e 60).

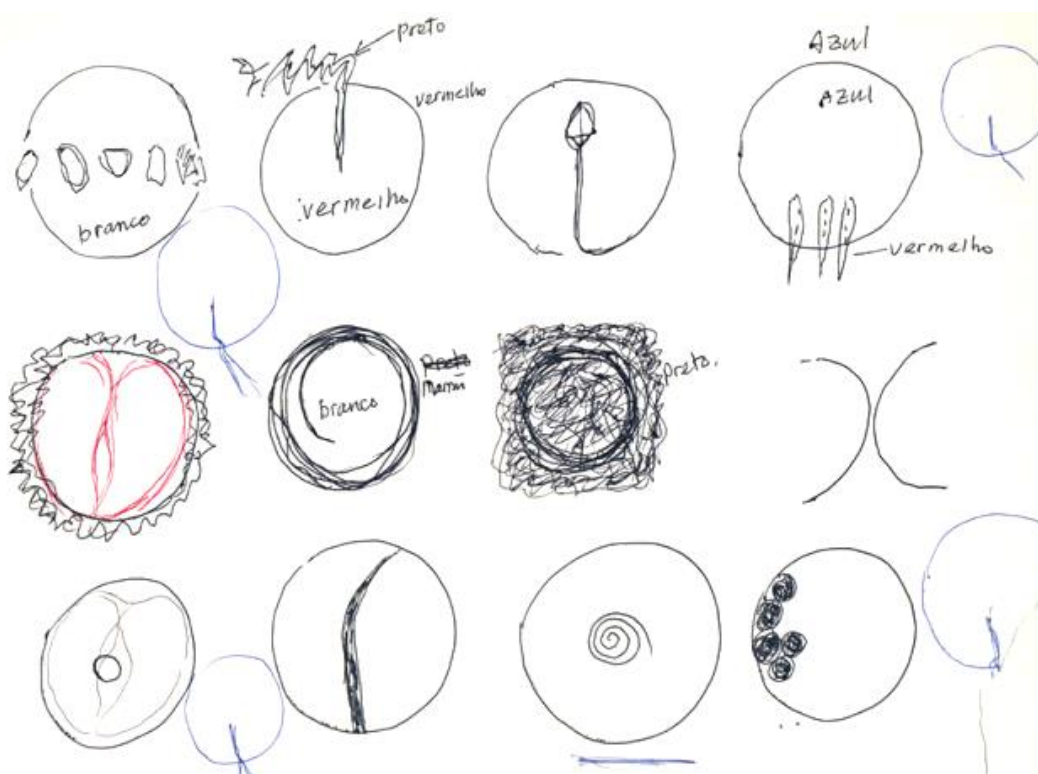


Figura 59 – “Blocos de Linhas”. *Estudos de Tomie - o processo de criação*.
Fonte: EXPOSIÇÃO INFLUXO DAS FORMAS, 2013.²¹⁷

²¹⁶ DELEUZE, 1987.

²¹⁷ Exposição *Influxo das Formas*. Desenhos/Croquis/Colagens/Maquetes de esculturas; 30 obras: Pinturas/Gravuras/Esculturas. Curadoria: Paulo Miyada. Instituto Tomie Ohtake. São Paulo/SP. Exposição oficial comemorativa dos 100 anos de Tomie Ohtake, 2013 (OHTAKE, Tomie. “Exposição Influxo das Formas”. Disponível em: <<http://vejasp.abril.com.br/atracao/tomie-ohtake-influxo-das-formas>>. Acesso em: 30 out. 2016).



Figura 60 – “Blocos de Cores”. *Estudos de Tomie - o processo de criação*.
Fonte: EXPOSIÇÃO INFLUXO DAS FORMAS, 2013.

A relação entre forma e cor é uma questão fundamental na linguagem pictórica de Tomie, uma equação que a artista trabalha em cada obra, estudando a interação e o entrecruzamento dessas informações. Para um artista, as possibilidades de combinações desses meios plásticos são infinitas, e ela encontra sua linguagem nesse equilíbrio. Como dissera Kandinsky: “O número de cores e formas é infinito. Que dizer de suas combinações e de seus efeitos? Esse assunto é inesgotável”²¹⁸. As ideias de forma e as ideias de cor da artista, depois de projetadas, serão resolvidas no plano da tela, podendo sofrer adaptações de acordo com sua análise. Tomie explica:

O processo é mais ou menos parecido nesses 50 anos. A coisa vem na cabeça, faço uma espécie de anotação no papel, depois o projeto, que pode se multiplicar em vários de acordo com cada etapa do trabalho. Vou para a tela quando em princípio já tenho resolvida a obra. No entanto, muitas vezes, na tela, é preciso adequar a criação. Por exemplo, desenvolvo a ideia numa folha de papel. Ali corrijo, melhora, concerto, até me dar por satisfeita. Depois,

²¹⁸ KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 75.

ao passar para a tela, posso ficar em dúvida em relação à proporção de uma determinada forma. Recorto então um pedaço de papel e o coloco no lugar. Se estiver, de acordo, no tamanho e na forma que imagino adequados, vou em frente. Muitas vezes pode não estar como eu havia imaginado. Então recorto um papel maior ou menor, conforme o caso, e volto a colocá-lo sobre a tela. Faço isso até concluir que é exatamente aquilo que havia imaginado. Aí marco e pinto. E sempre foi assim, nos últimos 45 anos.²¹⁹

²¹⁹ ALMEIDA, 2006, p. 26, 27.

3 POÉTICAS DA COR

A cor nunca é uma questão de quantidade, e sim de escolha. [...] Uma avalanche de cores resulta impotente. A cor só atinge sua expressão plena quando é organizada, quando corresponde à intensidade da emoção do artista (Henri Matisse).²²⁰

3.1 A QUESTÃO DA COR

A primeira sensação que Tomie teve ao desembarcar no Brasil, na cidade portuária de Santos, então com 23 anos de idade, foi com relação à cor, elemento essencial que norteará a pauta de toda sua longa trajetória. Declarou certa vez: “O Brasil tem sol muito claro. Quando saí do navio, olhei para o céu e senti cheiro de amarelo. Ali gostei do Brasil”²²¹.

A poética cromática de Tomie nos surpreende por sua sutileza e nos provoca para desvelarmos suas nuances. Em cada tela realiza um desdobramento das cores escolhidas, e é preciso tempo para demorar-se na apreciação de cada modulação. Na concepção e construção da cor, porque esta cor é persistentemente construída, pode conferir luminosidade ou ainda assumir sombras, fazendo emergir tons ou operar imersão em profundidades. A escolha da temperatura cromática é intuída e calculada, cada obra é uma sensação onde pode haver contrastes intensos ou suaves gradações tonais.

Se tomarmos como análise os vários períodos pelos quais passou, sua paleta de cores é bastante ampla, o que é muito natural no conjunto da obra de um artista, e sua pesquisa das relações cromáticas resulta em diferentes soluções. Contudo percebe-se a presença de alguns matizes recorrentes ao longo do tempo, que são chamados de volta a habitar seu mundo em novos contextos formais, assim como também em novas harmonizações. Posto que no seu caso contabiliza-se pouco mais de sessenta anos de produção, em que uma determinada pesquisa se sobrepõe à anterior introduzindo novos problemas, ocorrem mudanças de diversas ordens, seja no

²²⁰ MATISSE, Henri. “Escritos e conversas sobre a arte (1945, 1948, 1951)”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). *A pintura – Vol. 9: O desenho e a cor*. Magnólia Costa (tradução). São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 138.

²²¹ Em depoimento ao jornal O Globo, Segundo Caderno, 03 fev. 2013.

Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/frases/o-brasil-tem-sol-muito-claro-quando-sai-do-navio-olhei-para-ceu-senti-cheiro-de-amarelo-ali-gostei-do-brasil-15318700>>. Acesso em: 16 març. 2016.

Esta declaração da artista é sempre ressaltada em variadas fontes. Ver também o documentário *Tomie* de Tizuka Yamasaki, de dezembro de 2014, na cena em que a cineasta a leva novamente ao porto de Santos, aos 3’03” min. YAMAZAKI, Tisuka. *Tomie Ohtake*. [Filme]. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x_cA_c6UcQg>. Acesso em: 16 març. 2016.

número de cores da paleta, na ênfase dada a determinados matizes, na harmonia cromática, nas gradações tonais ou no tratamento pictórico de superfície.

Sua relação com a cor é explicada de modo espontâneo: “Cada cor é um pensamento; não sei qual é a mais bonita. A cor do ar é bonita também porque ela é só para se sentir”²²². Como bem observa Ostrower com relação expressividade da cor: “Há uma excitação dos sentidos, que é própria da cor e que não existe em nenhum outro elemento visual”²²³. As cores expressam uma ambiência sensual, enquanto que as linhas evocam uma origem e ambiência mental ou intelectual²²⁴.

Há que se considerar que a experiência com o emprego da cor, na trajetória de Tomie, pela perspectiva das práxis, começa com as tintas de terra e com o crayon no período da infância no Japão, e a seguir, já no Brasil, passa pela pintura a óleo, com Sugano. Essa técnica lhe proporciona explorar a materialidade²²⁵, as grandes massas de tinta. Após as aulas com o mestre japonês não receberia mais nenhum aprendizado formal ou frequentaria o ateliê de algum outro mestre, mas se tornaria autodidata. Experimenta na prática os pincéis, as espátulas, os diluentes, as texturas, a viscosidade da tinta, seu brilho, as veladuras, seu tempo de secagem e a mudança de tonalidade após a mesma, enfim, faz seu próprio laboratório experimental. Quando descobre a gravura (iniciando com a serigrafia e em sequência a litografia e a gravura em metal) há a questão da separação das cores pelas matrizes. Esse novo meio lhe viabiliza desenvolver variantes de cores de uma mesma proposta formal, o que lhe abre muito o leque de possibilidades. Na gravura em metal consegue reproduzir a liberdade da pincelada da pintura.

Os tons se tornam mais luzentes, as transparências e a profundidade ficam mais evidentes após a transição para a pintura acrílica²²⁶, na qual permanece até o fim. Em sequência investe na escultura de pequeno porte e nas esculturas monumentais, com

²²² Tomie Ohtake em entrevista a Camila Molina (MOLINA, Camila. “Formas e cores na vibração de Tomie”. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 22 de nov. 2010. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,formas-e-cores-na-vibracao-de-tomie-imp-,643373>>. Acesso: 20 abr. 2016).

²²³ OSTROWER, 1983, p. 236.

²²⁴ “Produzidas pela mão humana, as linhas se tornam fato físico [...]. Sempre, porém, elas preservam certas características da origem mental imaginária. Se compararmos, por exemplo, linhas com cores, sentimos de imediato o clima expressivo diferente. Enquanto que a *linha* evoca toda uma *ambiência intelectual*, a *cor* é antes de tudo *sensual*” (OSTROWER, 1983, p. 68).

²²⁵ Conforme foi discutido no item 1.3 da nossa pesquisa.

²²⁶ SMITH, Ray. *Manual prático do artista*. São Paulo: Ambientes & Costumes, 2008, p. 202-2015.

as obras públicas, incorporando sempre a cor a esses elementos. Pode-se afirmar, sem vacilar, que a cor esteve sempre presente em Tomie Ohtake, componente inseparável em toda sua trajetória e em todos esses meios expressivos, incorporando-se em sua obra definitivamente, de maneira que não conseguimos pensar seu mundo estando ausente este elemento (Figura 61).



Figura 61 – A cor nas pinturas, gravuras e esculturas de Tomie.
Fonte: Montagem - Elaborada pelo autor.

No período das “pinturas cegas” (1959 - 1962), percebe-se uma paleta com grande variedade de cores. Tons terrosos, avermelhados, azulados, esverdeados, amarelados, uma gama ampla que vai dos mais claros aos mais escuros, e dos mais vívidos aos mais opacos, onde também aparecem o branco e o preto. As cores são aplicadas pelo pincel, espátula ou esponja misturando ou sobrepondo os tons.

Algumas das harmonizações encontradas na pesquisa são: branco, areia, preto, cinza (Figura 10); areia avermelhado, laranja, marrom, vermelho escuro, preto (Figura 11); areia, ocre, marrom, verde musgo, preto (Figura 12). Em outras telas também encontramos: branco, verde jade, verde musgo, preto; amarelo ocre, sépia, terra de siena queimada, marrom claro, marrom escuro; areia esverdeado, verde oliva, verde musgo, laranja queimado, preto. Essas harmonizações cromáticas e a mistura das cores proporcionarão ricas gradações tonais, que marcaram o período. A cor não define um plano, mas dissolve-se nele, dá-se por meio de manchas que se transformam em outras cores, num movimento de acordo com a intenção do gesto.

Destacamos duas pinturas desse período, na técnica de óleo sobre tela, as quais demonstram como a artista lidava com a harmonia cromática, os contrastes e a

temperatura. Na primeira tela (Figura 62), cores quentes e muito saturadas foram aplicadas em várias camadas. Os tons se misturam e se sobrepõem em manchas informes, camada após camada, resultando em uma sensação de profundidade e movimento. Na tentativa de verificar objetivamente as cores da composição, identificamos ao menos sete tons que se destacam, dentre tantos outros subtons resultantes das misturas (ver Figura 63- desenho esquemático das cores). Não são esses, necessariamente, os tons exatos de sua paleta, pois são muitas nuances, mas vê-se que vão desde um amarelo “Nápoles”, passando por um amarelo alaranjado, laranja cromo claro, vermelho da china, terra de siena, partindo para o verde oliva e para o preto, os quais também se misturam.

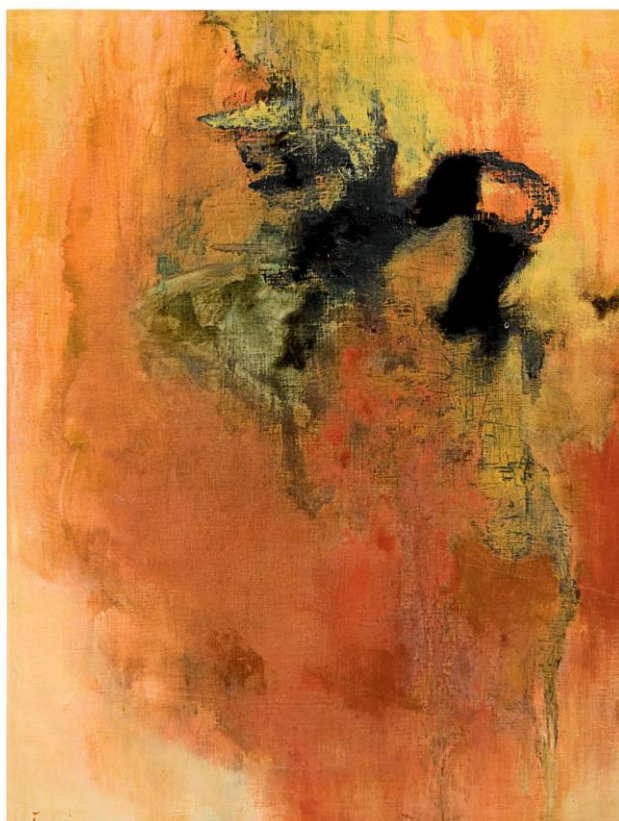


Figura 62 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1960. Óleo s/ tela, 77,5 x 62,5 cm.
Fonte: HERKENHOFF, 2012, p. 15.

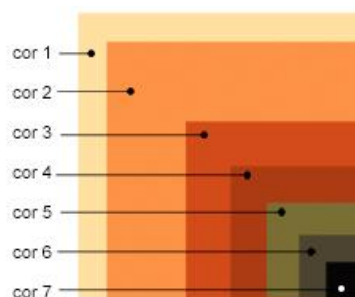


Figura 63 - Desenho esquemático das cores que se destacam na obra acima.
Fonte: Elaborado pelo autor.

Na segunda tela, cores de temperatura fria foram aplicadas com pinceladas que deixam o rastro da direção do movimento (Figura 64). Riscos das cerdas duras e mesmo dos cabos dos pincéis traçam refinadas texturas. Uma massa escura, negra, é sobreposta por uma camada esverdeada. No desenho esquemático (Figura 65), destacamos os tons azul céu, verde esmeralda, petróleo, preto e pouquíssimas notas de vermelho cádmio. O branco do fundo (azulado em várias regiões) e o preto estão presentes aqui, como na grande maioria das telas desse período.

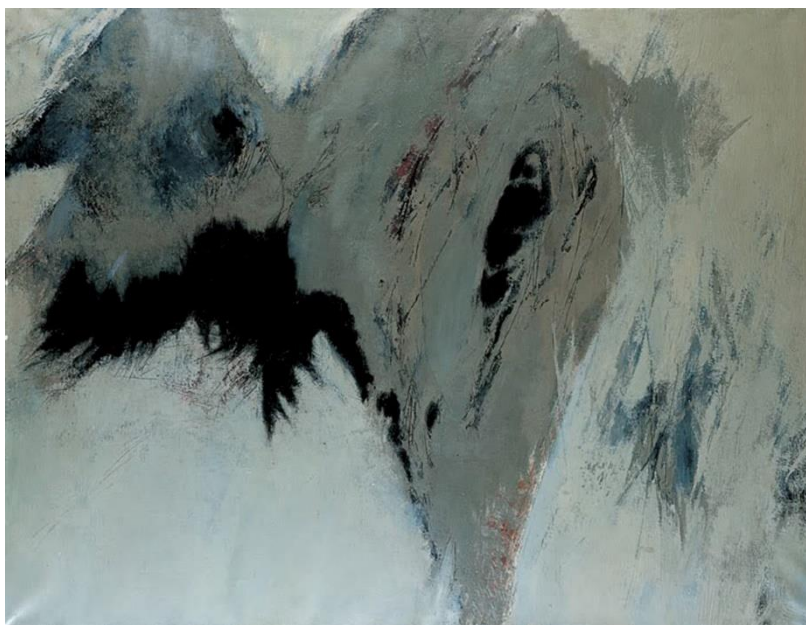


Figura 64 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1959. Óleo s/ tela, 75,5 x 95,5 cm.
Fonte: HERKENHOFF, 2012, p. 06.

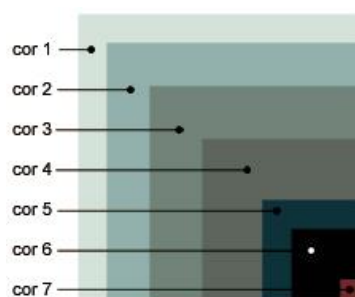


Figura 65 – Desenho esquemático das cores que se destacam na obra acima.
Fonte: Elaborado pelo autor.

A sensação da cor ambiental irá reverberar decisivamente nas suas escolhas tonais. As diferenças de luz entre o clima tropical, equatorial e o clima temperado provocam a percepção dessas vibrações e temperaturas, e se confirmam na aplicação e exploração dessas sensações, isoladas ou contrapostas, no plano da tela. Com respeito à sensação atmosférica do Japão, ela dirá:

No Japão cor muito neutra e muito suave, mais baseado no cinza bem claro. Mas aqui eu até senti a cor do ar amarelo, eu não sei por que. Aqui tudo é baseado no amarelo, aliás eu gosto muito do amarelo. Para usar, por exemplo, escultura, pintura, mural. Ar livre acho que tem que ser amarelo.²²⁷

A percepção da cor com respeito à sensação de temperatura foi tratada por vários teóricos, que elaboraram uma classificação segundo suas características e formas de manifestação. As classificadas como *cores quentes* são o vermelho e o amarelo, e as demais cores em que elas predominem. As *cores frias* são o azul e o verde, assim como as outras predominadas por elas. Dependendo da percentagem dessas cores (vermelho, amarelo, azul ou verde) na composição de uma outra cor, esta poderá ser qualificada como fria ou quente. A temperatura de uma cor é, porém, relativizada, pois dependendo da correlação entre uma cor e as demais de determinada gama cromática, poderá parecer tanto quente quanto fria²²⁸.

Goethe, ao observar a cor na natureza deduz dois conceitos: o de polaridade e o de gradação. Essa “oposição primordial” estaria em toda parte na natureza, e o contraste entre as cores reproduzia essa dualidade²²⁹. No seu primeiro modelo de círculo cromático, em que apresenta as seis cores prismáticas, as duas cores consideradas por ele como primárias estão na base do triângulo: o amarelo à esquerda (lado ativo e positivo), e o azul à direita (lado passivo e negativo). O vermelho ocupa a posição superior, o ápice do triângulo, pois seria a “mais alta das emissões cromáticas”²³⁰. Caracterizando o equilíbrio, seu modelo é simétrico e organiza as cores complementares em posição diametralmente opostas. Seus pares são: vermelho e verde, azul e laranja, amarelo e violeta.

A mudança paradigmática na questão da cor foi uma das grandes contribuições de Goethe, pois esta passa a ser compreendida para além de um fenômeno físico, como igualmente um fenômeno fisiológico e psicológico²³¹. A ideia de que as sensações das

²²⁷ SALLES JR., Walter. *Retrato de Tomie*. Texto e entrevista: Wilson Coutinho, narração: Fernanda Montenegro, 1988. Aos 6'45 - 7'30, transcrição nossa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KpdbbvB_Wic&t=26s>. Acesso em: 20 març. 2016.

²²⁸ PEDROSA, Israel. *O universo da cor*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2008, p. 18.

²²⁹ BARROS, Lilian Ried Miller. *A Cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe*. 3. ed. revista. São Paulo: SENAC São Paulo, 2009, p. 292-295. Das experiências com o prisma ao ar livre, verifica que sempre surgia uma borda azul e violeta de um lado, e uma amarela e laranja de outro.

²³⁰ BARROS, 2009, p. 295.

²³¹ *Ibid.*, p. 271.

cores em nossa mente são moldadas igualmente pela nossa percepção, seria uma das bases da Gestalt.

Recentemente em exposição na mostra *Tomie Ohtake - Orbis Tertius*²³², uma pintura da década de 1980 (Figura 66) apresenta um motivo que remete a uma meia lua - um semicírculo em vermelho sobre um fundo alaranjado. A proposta curatorial teve como eixo a “tentativa de unir descrição formal e interpretação poética a outras camadas de leitura”²³³. A cada uma das sete telas expostas, um pequeno poema foi associado. A essa pintura abaixo, o seguinte texto que se segue:

Não saber se está a se completar ou a se consumir. Contradizer. O enrubescer sobre o alaranjar em que paira o escurecer que trovoará ou que já terá se acalmado. Contrapor. Confunde pelo vibrar que colore confrontando o estável estar que o contorna. Solar e lunar de uma só vez. Queima e apaga num só.²³⁴



Figura 66 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1987. Óleo s/ tela, 150 x 150 cm.
Fonte: Elaborada pelo autor, 2016.

²³² Desde o ano de 2014, o Instituto Tomie Ohtake reserva uma sala dedicada exclusivamente à artista. A exposição *Tomie Ohtake - Orbis Tertius*, inaugurada em 20 de fevereiro de 2016, apresenta sete (07) telas de períodos distintos. A curadoria é de Paulo Miyada, que a cada obra dedica uma interpretação poética.

²³³ INSTITUTO TOMIE OHTAKE. *Tomie Ohtake - Orbis Tertius*. Folder da Exposição. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2016.

²³⁴ Texto poético associado a essa pintura, na exposição *Tomie Ohtake - Orbis Tertius*. Os textos foram fixados na parede oposta às telas, na sala expositiva.

A sensação cromática da pintura em questão, como também sugere o texto, pode provocar exatamente essa experiência: diante da tela o observador poderá intuir uma temperatura solar ou lunar, uma tendência ao avermelhar ou ao amarelar, chegando à cor laranja. O movimento gestual da pincelada cria uma movimentação na tela que provoca o efeito de anuviamento visual, ou seu oposto. Uma vibração parece levar ao obscurecer ou quem sabe ao alvorecer. A forma, como diz o poema, não se sabe estar a se completar ou a se dissolver. Quanto às cores, não se sabe se estão a se separar, ou a se misturar, se buscam a pureza ou a impureza, a convergência ou a divergência. Tomie, com suas cores, joga com a ambiguidade.

Ao trabalhar com a cor o artista deve considerar suas propriedades: matiz, valor e intensidade, conceitos a serem postos em prática. Pedrosa nos orienta que no ato perceptivo distinguem-se essas três “características principais que correspondem aos parâmetros básicos da cor”²³⁵. Tomie transitou nas suas composições por cores saturadas, de matizes intensos e outras esmaecidas, tons mais luminosos e outros mais escurecidos. Contrastes de tons que vão desde muito suaves a outros mais abruptos, encontraram lugar na sua expressividade. A intuição, porém, parece tê-la guiado e balizado suas escolhas, lhe indicando o tom final.

Sem dúvida um fenômeno instigante em nosso mundo visível, a cor está presente na natureza à nossa volta de maneira exuberante, nos sensibilizando e despertando em nós diferentes estados de humor, associações subjetivas, memórias, sensações de diferentes temperaturas e até mesmo gustativas e olfativas. Ela pode provocar reações de aproximação ou de distanciamento, de deslumbramento ou de desencantamento, interesse ou desinteresse, atração ou repulsão. O artista, assim como todo aquele que trabalha com a imagem, seja ela estática ou em movimento, sabe que a cor é um meio plástico muito poderoso, decisivo na arte e na comunicação, na equação obra/ espectador²³⁶.

²³⁵ Israel Pedrosa (1926 - 2016) pintor, pesquisador e professor, exerceu importante papel com a didática de ensino da cor em nossa literatura especializada. As três características da Cor, segundo Pedrosa, são: 1. Matiz, Tom, ou Tonalidade – é a cor em si própria, em seu estado puro, que nos permite classificá-la de Vermelho, Azul e Amarelo. 2. Valor, Luminosidade ou Brilho – refere-se à claridade da cor, se refletem mais luz (mais claras) ou se absorvem mais luz (mais escuras). 3. Croma, Saturação ou Intensidade – é a propriedade de vivacidade ou palidez de uma cor. Está associada à pureza da cor, quanto mais saturada mais viva, e quanto menos intensa mais pálida (PEDROSA, 2008, p. 34, 35).

²³⁶ BARROS, 2009, p. 15.

Estudada em tantas áreas como a física, a química, a fisiologia, a psicologia, a linguagem e a filosofia, a cor permeia a vida do ser humano. A reciprocidade da influência entre arte e ciência em cada época é também constatada pela história. Filósofos da Grécia antiga recorreram à experiência prática dos pintores com respeito ao uso de pigmentos para “explicar suas ideias sobre a natureza das cores”²³⁷. É na ideia do artista e na realização de sua obra que a cor atinge elevado grau de sofisticação, subjetividade ou objetividade, podendo transmitir valores expressivos ou objetivos.

Sob a ótica objetiva da ciência (física/ fisiologia), que pode sempre estabelecer um diálogo com a arte, o elemento físico da cor, no entanto, é uma onda de luz que por sua vez é captada pelo nosso sistema ocular. Essa energia física radiante apesar de existir é invisível e nosso sistema visual a converte em energia eletroquímica transportando-a pelo sistema nervoso ao córtex cerebral²³⁸.

No estudo de cores para futuras telas (Figura 67), Tomie trabalha com a tríade das cores-pigmento opacas primárias: vermelho, amarelo e azul ²³⁹. Na posição superior da folha, vê-se as três cores sob um fundo branco, em largas pinceladas, ocupando diferentes proporções do espaço. As duas imagens do meio apresentam o estudo das relações de peso tonal - mantendo a base azul, inverte-se o amarelo pelo vermelho. Na imagem de baixo, o azul ocupa uma área um pouco maior que as demais (como também na imagem de cima), e proporciona uma sensação de “fundo”.

Destacamos outra pintura da mesma década de 1980 (Figura 68), em que o contraste entre a tríade de cores-pigmento primárias é explorado. Ao centro, o vermelho se apresenta em gradações de valor, e o amarelo mais claro aparece ladeado pelo laranja (cor secundária) e pelo amarelo alaranjado²⁴⁰. No plano azul da esquerda, algumas áreas mais escuras formam sombras. Ao abordarmos a cor, é importante entender que com apenas as cores básicas é possível estabelecer diferentes

²³⁷ GAGE, John. *A cor na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2016, p. IX.

²³⁸ GAGE, 2016, p. IX, X.

²³⁹ As *cores-pigmento opacas primárias* são: vermelho, amarelo e azul; em síntese subtrativa produzem o preto. As *cores-pigmento transparentes primárias* são: magenta, amarelo e ciano; por síntese subtrativa também produzem o preto. As *cores-luz primárias* são: vermelho, verde e azul-violetado; em síntese aditiva produzem o branco (PEDROSA, Israel. *Da cor a cor inexistente*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial: EDUFF 8ª Ed., 2002, p. 18, 19).

²⁴⁰ A cor secundária é formada por duas cores primárias, em equilíbrio óptico. Já a cor terciária é resultante da mistura de uma cor secundária com qualquer das duas primárias que lhe dão origem (PEDROSA, 2002, p. 29).

relações, e que estas “representam ordenações colorísticas que, por sua vez, correspondem a certas estruturas espaciais expressivas”²⁴¹.

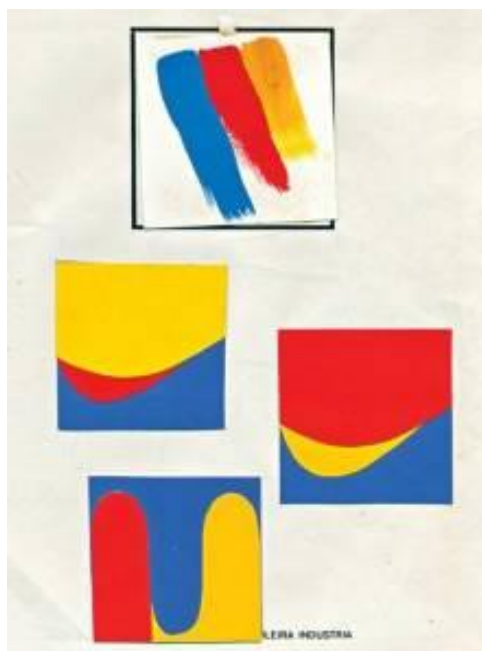


Figura 67 - “Blocos de Cores”. *Estudos de Tomie - o processo de criação*.
Fonte: EXPOSIÇÃO INFLUXO DAS FORMAS, 2013.



Figura 68 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1987. Óleo s/ tela, 101 x 101 cm.
Fonte: ARSKY, 2016.²⁴²

²⁴¹ OSTROWER, 1983, p. 234.

²⁴² ARSKY, Ana Maria Keating. Disponível em: <<http://anaarsky.com.br/home/tomie-ohtake-a-dama-das-artes-plasticas-brasileira/>>. Acesso em: 16 març. 2016.

Chevreul²⁴³, em seu detalhado estudo sobre os contrastes simultâneos das cores²⁴⁴, demonstra que duas cores quentes justapostas se esfriam mutuamente, ao contrário de duas cores frias, que se aquecem. Uma cor fria e uma cor quente justapostas se exaltam reciprocamente, pois que a complementar de uma cor pertence sempre ao gênero oposto²⁴⁵. Como princípio geral afirmava: “Colocar cor sobre uma tela não é apenas colorir dessa cor a parte da tela sobre a qual o pincel foi aplicado; é ainda colorir da cor complementar dessa cor o espaço que lhe é contíguo”²⁴⁶.

A cor, principalmente desde que foi desvinculada do tema, tem sido a proposição de diversas exposições. A recente mostra *O triunfo da cor*²⁴⁷ apresentou um recorte da diversidade de abordagens do elemento cor, a da geração de artistas que sucederam aos impressionistas promovendo uma nova revolução estética. Essa vanguarda, batizada pelo crítico britânico Roger Fry de pós-impressionistas, tratou a cor a partir de diversas perspectivas, seja científica, emocional, cerebral, sensual, simbolista, objetiva ou filosófica²⁴⁸.

Ao nos voltarmos para a pintura de Gauguin, vemos refletir um mudo interior, espiritual e poético, suas cores já não têm mais relação com a realidade e sim exploram uma dimensão simbólica. Aplicadas uniformemente sobre a tela, resultando em um espaço plano que exclui a ilusão de profundidade, são contornadas por um traço escuro que

²⁴³ Os estudos de Chevreul, publicados em sua principal obra intitulada *Da lei do contraste simultâneo das cores e da disposição dos objetos coloridos*, viriam a ser de fundamental importância para a pintura a partir do final do século XIX. Neles expõe detalhadamente sua pesquisa, cuja proposta foi a explicação científica daquilo que os pintores já percebiam de forma intuitiva. Tendo por base os estudos de Leonardo da Vinci e de outros tratados, como os de Scherffer, René Just Haüy e Goethe, Chevreul aborda a percepção do fenômeno dos contrastes de cores em simultaneidade. Muito embora as suas observações a princípio tenham se referido à pintura figurativa, seus estudos acabariam ironicamente por contribuir de maneira mais efetiva para as pesquisas da autonomia da cor (PEDROSA, 2002, p. 167).

²⁴⁴ “No contraste simultâneo das cores, está incluído o fenômeno da modificação que os objetos coloridos parecem sofrer na composição física e na altura do valor de suas respectivas cores, quando vistas simultaneamente. O contraste sucessivo das cores inclui os fenômenos que são observados, quando os olhos foram saturados pela cor de um ou mais objetos durante algum tempo; e quando se desloca o olhar, percebem-se imagens desses objetos, com a cor complementar a cada um deles. A distinção dos contrastes simultâneo e sucessivo torna fácil compreender um fenômeno que podemos chamar de contraste misto, porque resulta do fato de que o olho, tendo visto por algum tempo uma certa cor, vê por outro período a complementar daquela cor, e se uma nova cor lhes é apresentada por um outro objeto, a sensação percebida é a resultante da mistura desta nova cor com a complementar da primeira” (CHEVREUL apud PEDROSA, 2002, p. 167, 172).

²⁴⁵ PEDROSA, 2002, p. 167-175.

²⁴⁶ Chevreul apud Pedrosa, 2002, p. 167.

²⁴⁷ O TRIUNFO DA COR: O PÓS-IMPRESSIONISMO. Exposição. CCB-BRJ, de 20 de junho a 17 de outubro de 2016. Disponível em: <<http://culturabancodobrasil.com.br/portal/o-triunfo-da-cor-3/>>. Acesso em: 06 abr. 2016.

A exposição trouxe obras primas do Musée d’Orsay e do Musée de l’Orangerie, e teve como curadores Pablo Jimenez Burillo, Guy Cogeval e Isabelle Cahn. Apresentou uma seleção das obras dos pintores pós-impressionistas, divididos pela curadoria em quatro seções: 1. Núcleo misterioso do pensamento. Gauguin e a escola de Pont-Aven; 2. A cor científica; 3. Os nabis, profetas de uma nova arte; 4. A cor em liberdade.

²⁴⁸ O TRIUNFO DA COR: O PÓS-IMPRESSIONISMO. Exposição. CCB-BRJ, de 20 de junho a 17 de outubro de 2016. Folder da Exposição.

confere um caráter decorativo e simplificador do motivo. “Há tons nobres, tons comuns, harmonias tranquilas, consoladoras, outras que nos excitam por sua ousadia”²⁴⁹, declara em carta o pintor. Sua gramática é resultante da inspiração, em seu tempo, na arte primitiva e popular, bem como na gravura japonesa. A cor em Tomie não está delimitada por um traçado de contorno, porque ela mesma constrói seu desenho, sua forma. Nesse aspecto formalista não é tributária da arte popular e da gravura japonesa, mas por outro lado, podemos vislumbrar seu estado de espírito, um mundo poético e interior e uma dimensão simbólica.

A verificação científica dos processos de percepção do real, em especial com relação a cor (igualmente abordada na referida exposição), atraem Seurat²⁵⁰. Pinceladas curtas de cores puras justapostas criam todos os tons por meio da mistura ótica, formando pontos que vistos à distância configuram o motivo, em um método cerebral, calculado²⁵¹. Atenta às realizações da arte internacional de todas as épocas, a obra *As quatro estações*, desenvolvida por Tomie para a Estação Consolação do Metrô de São Paulo, um mosaico composto por quatro painéis em pastilha vitrificada, trabalha com a mistura ótica das cores. Na ideia original, executada em pintura (Figura 69), trabalha com gradações de uma mesma cor em contraste com uma segunda, ou duas cores próximas com uma terceira cor. Na transposição para o mosaico²⁵² foi utilizado o princípio do pontilhismo (Figura 70). Cada um dos quatro painéis tem basicamente o mesmo motivo, formas abstratas com muito poucas diferenciações, mas com diferentes relações cromáticas. Aqui entra o caráter simbólico poucas vezes explicitado, cada uma delas simboliza uma estação do ano: verde para a primavera, amarelo para o verão, azul para o outono, e laranja e marrom para o inverno.

²⁴⁹ GAUGUIN, Paul. “Sentimento e pensamento”. In: CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 55.

²⁵⁰ “Na segunda metade do século XIX, a filosofia e a psicologia da percepção são objetos de intensa pesquisa científica: é importante averiguar o funcionamento dos processos com que se efetua a experiência do real e verificar sua confiabilidade” (ARGAN, 2010, p. 117).

²⁵¹ “Um problema central é a divisão dos tons: como a luz é a resultante da combinação de diversas cores (a luz branca, de todas), o equivalente da luz na pintura não deve ser um tom unido, nem ser obtido com a mistura das tintas, e sim resultar da aproximação de vários pontinhos coloridos que, a certa distância, recompõem a unidade do tom e tornam a vibração luminosa” (ARGAN, 2010, p. 116, 117).

²⁵² Ver no vídeo, a cena em Tomie manipula as amostras de pastilha, adaptando ao painel sua definição da gradação tonal, aos 38’16”-38’35” (TV CULTURA DIGITAL. *Tomie Ohtake*. [Documentário]. Dir. Hélio Goldsztejn. São Paulo: TV Cultura, 2016, (55 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MfTKcNr9RU8>>. Acesso em: 16 març. 2016).



Figura 69 -Tomie Ohtake. *As quatro estações*, 1991. Pintura – estudo para os painéis.
Fonte: Elaborada pelo autor, 2015.

Segundo a artista:

Quando fui convidada para fazer esta obra, achei que deveria trabalhar sobre uma mesma composição, com cores diferentes. Então pensei em quatro painéis que seriam como as cores das quatro estações do ano. Ela foi realizada como se a textura fosse de pintura, executada em pastilhas vitrificadas da Vidrotil. Recentemente visitei a estação e fiquei muito contente porque muitas pessoas passam por ela. Ter uma obra dedicada à população é a maior satisfação que o artista pode ter, pois temos a esperança de que a arte possa trazer algo diferente para o cotidiano das pessoas.²⁵³

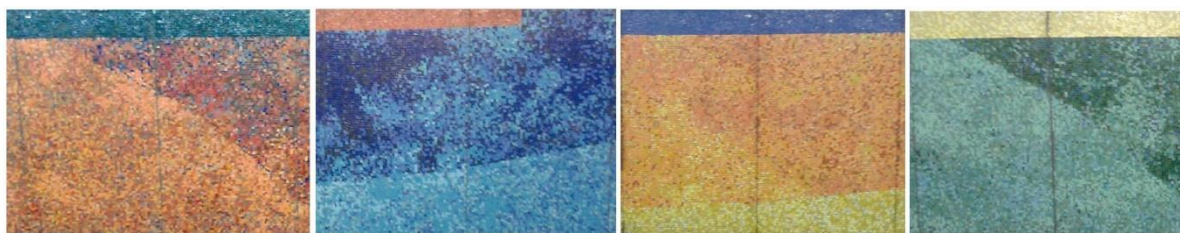


Figura 70 -Tomie Ohtake. *As quatro estações*, 1991. Quatro painéis em pastilha vitrificada, 15,5 x 2,0 m (cada painel).
Fonte: Elaborada pelo autor, 2016.

Cores vibrantes, puras e até agressivas são aplicadas em camadas pelos *fauves*, como uma linguagem expressiva a caminho da sua autonomia. Matisse, assim como os outros do grupo, usa os tons puros, sem mesclá-los, sem claros-escuros ilusionistas, gerando superfícies planas. Suas cores límpidas em *Alegria de Viver* traduzem a essência da atitude estética *fauvista*, a expressão da alegria, da liberdade,

²⁵³ OHTAKE, Tomie. Entrevista a Everaldo Fioravante, publicado em 31/07/2012 no jornal Metrô News. Disponível em: <<https://artenalinha.wordpress.com/2012/07/31/quatro-estacoes-de-tomie-ohtake-na-consolacao/>>. Acesso em: 09 dez. 2015.

da luz, do movimento sinuoso das linhas, do lirismo e do caráter decorativo da pintura²⁵⁴. Nossa artista faz referência a obra do pintor fauvista:

Uma vez, um artista contemporâneo chegou perto de mim e disse: Tomie, nesses seus 50 anos de carreira, você mudou pouco... eu respondi: na arte contemporânea, quando muitas vezes o conceito é fundamental, a forma final é totalmente diferente em cada trabalho. No meu caso, entretanto, a transformação não se dá no resultado final de um trabalho para outro, mas ao longo do processo de trabalho, que vai mudando e acaba compondo a tela. Portanto, é uma questão primordialmente visual. Se você não entender essa questão, você não entende a visualidade da pintura - que é um pouco aquilo que o Matisse fez durante a vida inteira. Mas eu acho que tive transformações maiores que as de Matisse. Cada transformação que eu faço é o resultado daquilo que chamam de crise - ou seja, a necessidade de renovação; no meu caso, essa renovação leva anos. E eu acabo não sabendo o que é uma fase ou outra de minha trajetória.²⁵⁵

A cor em Matisse ocupa o campo definido pela linha, assim também como Tomie em algumas fases. A vibração da cor nos dois artistas pode ser um ponto de convergência. Há outros aspectos do legado deixado pelo pintor que parecem igualmente dialogar com nossa artista, e um deles é o seu processo de trabalho - a elaboração da composição por meio de recortes de papel com a tesoura, para aferir questões como proporção, equilíbrio, posição. A busca da síntese da cor e do desenho o leva a findí-los num mesmo movimento: "Fui levado a utilizar o papel recortado a fim de associar a cor e o desenho num mesmo movimento"²⁵⁶.

O papel recortado me permite desenhar na cor. Para mim, trata-se de uma simplificação. Em vez de desenhar o contorno e aí aplicar a cor - um modificando o outro -, desenho diretamente na cor, que é tanto mais medida quanto não é transposta. Essa simplificação garante precisão na combinação dos meios, que formam um todo único. [...] Para mim, o papel recortado não implica a condenação da pintura a óleo. A meu ver, esses dois modos de expressão são igualmente válidos. Fui levado a utilizar o papel recortado a fim de associar a cor e o desenho num mesmo movimento.²⁵⁷

A economia formalista na construção da tela, quanto a forma e cor, pode ser pensada como consonância entre os dois artistas. A redução do número de elementos pictóricos com que trabalha na composição, o empenho em chegar ao essencial, no caso de Matisse, pode ter origem em seus primeiros contatos com a arte não europeia

²⁵⁴ "Matisse, agora, opera para além de todos os registros, de todas as gamas, de todas as combinações a que o olhar humano está acostumado pela experiência da natureza: na dimensão ultrasensível, mas não transcendente, das ultracores" (ARGAN, 2010, p. 259).

²⁵⁵ ALMEIDA, 2006, p. 26.

²⁵⁶ MATISSE, Henri. "Escritos e conversas sobre a arte". In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). *A pintura - Vol. 9: O desenho e a cor*. Magnólia Costa (tradução). São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 140.

²⁵⁷ Id.

e primitiva²⁵⁸. Assimilando o primitivismo, mas introduzindo uma sutil organização, consegue atingir uma simplicidade como que decorativa das formas. As áreas de tinta, com quase nenhum modelado, são comparáveis a padronagens têxteis²⁵⁹. E quanto a um aspecto característico do desenho matissiano, a linha curva se destaca.

Se a respeito da cor de Matisse, vinculada ainda ao elemento figurativo, podemos considerar que transcende para “além de todos os registros, de todas as gamas, de todas as combinações”, como afirmara Argan²⁶⁰, podemos cogitar que a cor de Tomie opera do mesmo modo, na dimensão das “ultracores”.

Outros artistas que contribuíram de modo especial para a questão da cor, a partir do início do século XX, foram Wassily Kandinsky (já referido), Paul Klee, Johannes Ittens e Josef Albers. A esses artistas pensadores deve-se grande parte do legado da cor contemporânea, tanto no que diz respeito a elaborações teóricas quanto ao desenvolvimento de diferentes abordagens metodológicas, com vistas à didática do ensino da arte, do design e da arquitetura. Estes, dentre outros, se destacaram no exercício de atividades docentes em passagem pela Bauhaus²⁶¹.

Na escola alemã os elementos básicos da composição foram isolados didaticamente, tendo em vista o desenvolvimento de uma gramática das formas e das cores que proporcionasse aos alunos os fundamentos para a elaboração de uma linguagem de alcance universal, que permitisse uma aplicação prática em seus projetos, os quais deveriam servir as demandas da vida moderna²⁶².

Para Kandinsky, a cor é muito mais do que apenas um componente visual de uma imagem, ela é sua própria alma (Figura 71). Nesse pequeno estudo, a ser utilizado

²⁵⁸ WHITFIELD, Sasah. “Fauvismo”. In: STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000, p. 17, 18.

²⁵⁹ WHITFIELD in STANGOS, 2000, p.18. Matisse depois de sua visita a Argélia em 1906, traz consigo boa coleção de têxteis e cerâmica.

²⁶⁰ ARGAN, 2010, p. 259.

²⁶¹ A emblemática escola alemã projeta ainda nos dias atuais sua influência. Historiadores e críticos dividem o percurso da escola em três fases, no intuito de discutir suas distintas premissas e modificações internas no decorrer de sua curta vida (1919-1933). Walter Gropius, Hannes Meyer e Milles van der Rohe sucessivamente exerceram a sua direção, respectivamente nas três cidades alemãs, Weimar, Dessau e Berlim.

²⁶² Barros analisa em sua pesquisa as contribuições da Bauhaus com respeito à Cor no processo criativo. Seu estudo elenca os artistas que em diferentes períodos fizeram parte do corpo docente, os quais contribuíram com relevantes estudos: Johannes Ittens, Paul Klee, Wassily Kandinsky e Josef Albers, cada qual com sua perspectiva e metodologia (BARROS, 2009, p. 30). No capítulo final apresenta Goethe e sua *Doutrina das Cores*. “Com o desenvolvimento de verdadeiras teorias da criação, surge uma espécie de gramática das formas e das cores, associando a esses elementos básicos da composição símbolos universais de comunicação das imagens” (Ibid., p. 35).

em seu processo criativo como um material de apoio, explora sua percepção de diferentes combinações de cores. A forma eleita para o estudo é o círculo, vários deles desenhados à mão livre, de diferentes diâmetros e concêntricos, em sua relação com o fundo quadrado.



Figura 71 – Wassily Kandinsky. *Estudo de cor. Quadrados com círculos concêntricos*, 1913. Aquarela, guache e crayon sobre papel.
Fonte: KANDINSKY, 2016.²⁶³

3.2 SÍNTESE CROMÁTICA

Ao longo de toda trajetória de Tomie a predominância dos três matizes primários, amarelo, azul e vermelho irá se reafirmar. Vindo desde suas primeiras telas, elas percorrem essa linha do tempo, e num movimento curvo de eterno recomeço, retornam a ser os protagonistas de suas últimas séries. Apresentam, no entanto, durante todo esse percurso, nuances de valores, de intensidade e de tratamento. Questionada sobre a tendência de que com o passar do tempo tenha ficado mais econômica na cor, Tomie responde justificando esta escolha em virtude de uma almejada profundidade:

Exatamente, por isso fica mais difícil, para combinação de cor. ‘Dois’ ou três, máximo três, ‘né’? Pintura também, duas cores ou três cores só. ‘Meu’ ideia é assim mesmo. Simples não é só simples, não! Mas profundidade que tem que ter, ‘né’? ²⁶⁴

²⁶³ KANDINSKY, Wassily. “Color Study. Squares with Concentric Circles”. Disponível em: <<http://www.wassilykandinsky.net/work-370.php>>. Acesso em: 06 abr. 2016.

²⁶⁴ ITAÚ CULTURAL. “Tomie Ohtake”. 2007. Vídeo. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4437/tomie-ohtake>> Acesso em: 20 jan. 2016. Transcrição nossa.

A cor verde, pigmento-secundária, mas primária-luz, receberá também destaque, em seus últimos trabalhos. Outros tons menos usuais figuram em suas telas, tais como o laranja, o rosa, o lilás e o violeta, porém não se sobressaem quando se pensa no conjunto da obra. O preto, presente em várias fases, vai perdendo lugar para as próprias cores com valores mais escurecidos. O branco vai ganhando destaque nas esculturas e nas obras públicas. Nas harmonias com três cores, quando usa duas primárias, normalmente a terceira é uma complementar ou terciária²⁶⁵. Por fim, seu impulso em direção à sintetização e simplificação a conduziria a uma redução radical da paleta, explorando um único matiz. Este poderá assumir gradações de valor, de intensidade, ou mesmo fundir-se a tons análogos. Como numa escala decrescente as telas a seguir são alguns exemplos de harmonização adotados pela artista e traçam um breve perfil de como a cor vai tendendo ao monocromo.

Nas duas telas abaixo (Figura 72), ambas da década de 1970 e em óleo sobre tela, a composição geométrica trabalha o estudo das relações cromáticas dos campos de cor definidos. Com figuras geométricas quadradas, essas pinturas nos remetem a Josef Albers, guardadas as devidas divergências de pesquisa, e a disposição espacial das figuras. Amarelo cádmio claro, vermelho alaranjado e carmim são as cores das figuras da primeira tela (à esquerda), no sentido de baixo para cima. Amarelo cádmio, terra de siena e terra de siena queimado, as da segunda tela (à direita). Ambas têm como cor de fundo um tom de areia suave, e sobre esse, como segunda camada, uma forma como mancha pintada com pincel semi-seco em preto, que lembra uma digital humana, que seria a quinta cor dessa tela, portanto nesta fase a paleta ainda era muito ampla. No desenho esquemático vemos a paleta de cores aproximada (Figura 73).

²⁶⁵ A cor terciária é a intermediária entre uma secundária e qualquer das duas primárias que lhe deram origem (PEDROSA, 2002, p. 18).



Figura 72 - Tomie Ohtake. Pinturas a óleo s/ tela – duas telas da mesma série.
Fonte: Montagem - Elaborada pelo autor.²⁶⁶



Figuras 73 – Desenho esquemático das cores usadas nas obras acima.
Fonte: Elaborado pelo autor.

Tomie conseguiu demonstrar os fenômenos cromáticos explorando a inesgotável riqueza das relações de cor e de suas influências recíprocas, assim como Albers (*Interaction of Color*). Este trabalhou as séries “porque não existe apenas uma solução para um problema estético”²⁶⁷, e porque buscou “o mínimo desgaste possível na composição, a limitação ao elemento geométrico”. Esse princípio, conhecido como “economia de meios”, com vistas a otimizar a relação *effort/ effect* (esforço/efeito), foi amplamente difundido pelo artista alemão e transmitido a seus alunos da Bauhaus como norma de atuação²⁶⁸. Tomie, apesar de não ter essa rigidez formal, de modo

²⁶⁶ As duas telas em questão, da direita para a esquerda, são: Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1970. Óleo s/ tela, 73 x 60,5 cm; Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1971. Óleo s/ tela, 90 x 70 cm (HERKENHOFF; PERLINGEIRO, 2013, p. 180, 186).

²⁶⁷ ALBERS apud WICK, 1989, p. 225.

²⁶⁸ WICK, 1989, p. 225.

similar, explora as várias interações possíveis entre as cores construindo os tons que intuiu, assim que estrutura sua composição.

Na tela abaixo um azul cobalto que tende levemente ao violeta foi aplicado sobre a tela muito delicadamente, sem deixar marcas, criando uma superfície chapada. A área vizinha é um vermelho cádmio escuro (Figura 74). Essa superfície recebeu a aplicação de uma gradação de valor, em que vai escurecendo da lateral da tela em direção ao semicírculo. Mas o vermelho da lateral acaba por se sobrepor a uma parte da figura, no canto superior esquerdo, quebrando a sensação de fundo. Por fim, podemos perceber que além dos dois tons principais, azul e vermelho, aparecem o vermelho escuro, e o azul avermelhado.

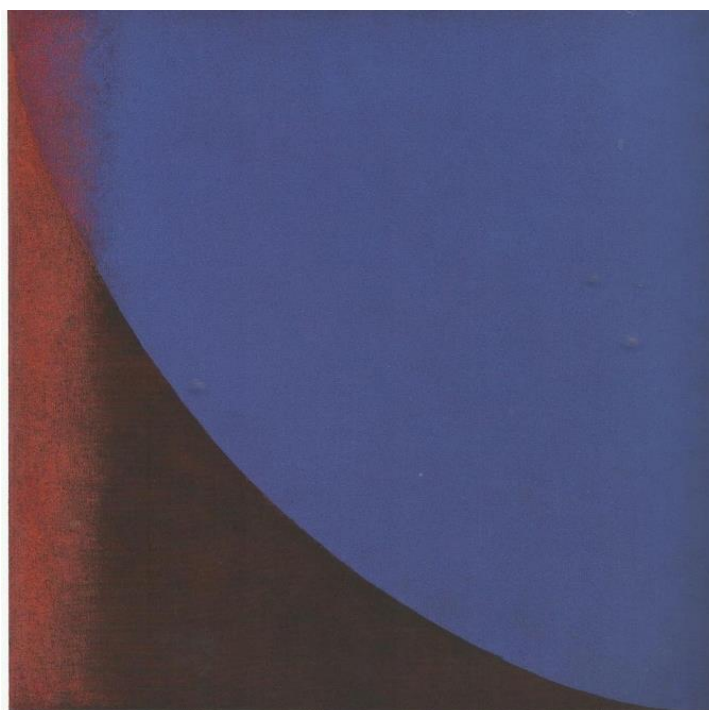


Figura 74 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1986. Óleo s/ tela, 101 x 101 cm.
Fonte: HERKENHOFF; PERLINGEIRO, 2013, p. 186.

Destacamos três pinturas do início dos anos 1960, em que as manchas informais predominavam. Na primeira tela (Figura 75) o amarelo (*kiiro*)²⁶⁹ emerge e domina a superfície que apresenta um movimento turvo, tendo ao fundo três tons de areia, do

²⁶⁹ A palavra para “cor” em japonês é *Iro*. Os nomes das cores primárias são os seguintes: Amarelo- *Kiiro*, Vermelho- *Aka*, Azul- *Ao*, Branco- *Shiro*, Preto- *Kuro*. O nome de outras cores: Verde- *Midori*, Laranja- *Orenji*, Roxo ou violeta- *Murasaki*, Rosa- *Pinku*, Marrom- *Chairo*, Cinza- *Haiiro* ou *Guree*, Dourado- *Kin-Iro*, Prata- *Gin-Iro*, Cor de pêssego- *Momoiro*. Para as variações de tonalidades, acrescenta-se um prefixo ou sufixo: Azul-escuro -*Kon-iro*, Azul-claro -*Mizuiro*, Escarlate- *Shuiro*, Verde-escuro -*Fukamidori*, Laranja-escuro -*Daidaiiro*, Azul-índigo -*Aiuro*, Marrom-escuro -*Kogechairo*, Amarelo-vivo -*Yamabukiuro*, *Doushoku* -Bronze (CORES EM JAPONES. Disponível em: <<http://aulasdejapones.com.br/cores-em-japones/>>. Acesso em: 06 abr. 2016).

mais opaco e escuro ao mais vivo e claro. O matiz amarelo surge em pinceladas curtas e revoltas, executadas em variadas direções, do tom mais saturado, quase um amarelo limão, a um mais esmaecido, um amarelo queimado. Este, como que querendo assumir espaços e domínios, irrompe.



Figura 75 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1961. Óleo s/ tela, 120 x 110 cm.
Fonte: HERKENHOFF, 2012, p. 29.

Na segunda tela (Figura 76) o azul (ao) é o protagonista, predomina o espaço preenchendo toda a superfície do quadro. Uma segunda cor, o preto, se destaca em manchas que vão se concentrar no centro e descrevem uma coluna vertical, que foi capturada numa fração de tempo, num breve instante em que através de um movimento procura se agregar, se conformar, ou ao contrário, se dissolver. Nas obras desse período, o movimento é o *punctum*, realizado em variadas direções e velocidades, provocando no espectador uma sensação de turbulência, que poderia ser comparada a uma visão da gênese de elementos da natureza, seja da terra, água, fogo ou ar. É o informal, o incontido, a matéria informe em constante mutação. Marcando também o centro vertical (não o centro exato, traçado com régua e compasso, mas sim um centro aproximado), por cima da camada em manchas negras, inúmeros pingos equidistantes e encorpados são pontuados em amarelo ocre. Ao nos

aproximarmos da tela, outras pequenas manchas do mesmo amarelo aparecem aqui e ali, em pinceladas muito curtas e menos densas. Mas as pinceladas em amarelo misturam-se também ao azul do fundo, formando pequenas áreas esverdeadas. O refinamento e a sutileza dos tons dessa pintura de pequenas dimensões são marcantes.

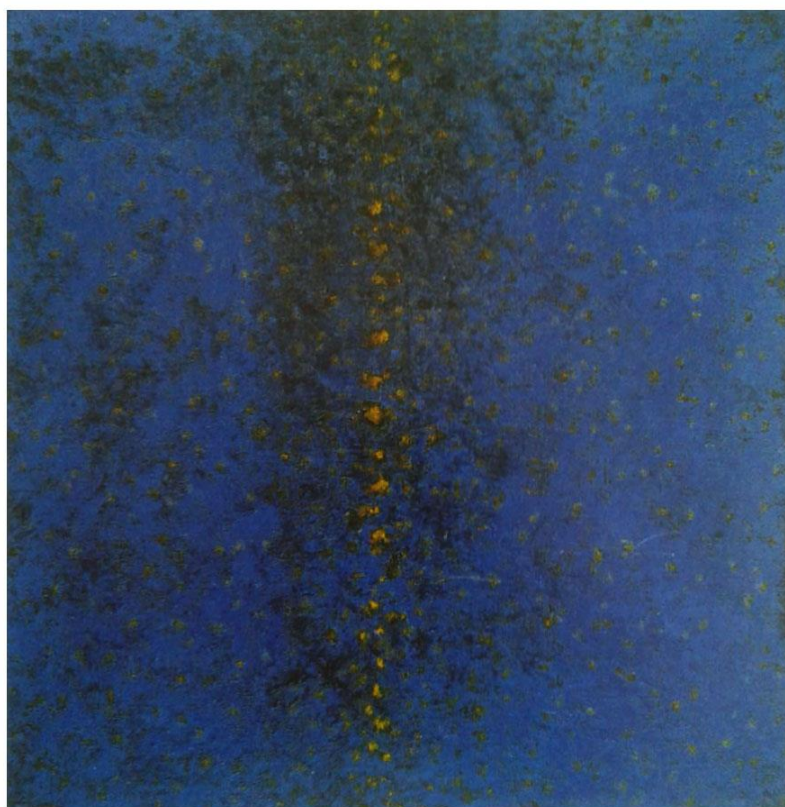


Figura 76 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1961. Óleo s/ tela, 61,5 x 61,5 cm.
Fonte: HERKENHOFF, 2012, p. 39.

Na tela abaixo (Figura 77), o matiz de destaque é o vermelho (*aka*). Uma camada por baixo do vermelho transparece à esquerda, na área superior da tela; é um tom laranja (*orenji*), que fica a descoberto. No quadrante inferior esquerdo também é possível ver sua presença. Cor secundária e análoga ao vermelho, o laranja provoca a sensação de um plano que se encontra abaixo e que foi velado pelo outro, mais intenso. Seus volumes de cores revelam um processo construtivo, que conforme ela mesma revela, é feito “colocando muitas cores, camada por camada, até chegar aonde eu quero” ²⁷⁰.

As três telas em questão trabalham com o movimento, com tempo que passa, com a profundidade das camadas que se sobrepõem e que se descascam revelando os

²⁷⁰ ALMEIDA, 2006, p. 19.

planos abaixo. Podemos fazer uma analogia aos fenômenos da natureza e pensar nos tons que sofrem uma gradação como a passagem do tempo, em que o brilho e a luz atingem o apogeu, e a seguir se atenuam, esmaecendo, escurecendo em declínio. Os tons se misturam como é natural em um torvelinho. A força que move é uma cor primária, dominante.

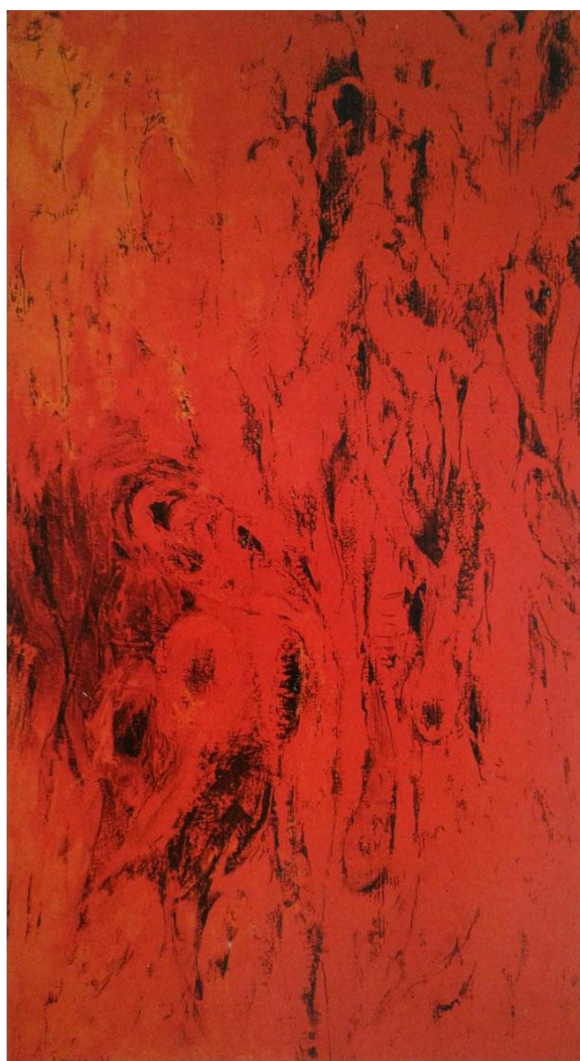


Figura 77 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1961. Óleo s/ tela, 135 x 75 cm.
Fonte: HERKENHOFF, 2012, p. 31.

Num salto no tempo, quando chega a síntese da cor, em uma das suas últimas séries (2012-2013), a pincelada se sobressai, ganha corpo. São pinceladas curtas e circulares que se tocam, se sobrepõem ou se afastam, começam carregadas ao tocar a tela, e deixam-se extinguir no percurso, tornando-se mais ralas. Criam de início um tom muito escuro e depois seguem clareando, conduzidas pelo gesto curvo. A justaposição, dispersão ou sobreposição dessas pinceladas cria um surpreendente efeito de profundidade, de planos que se afastam ou que se aproximam.

A exposição *Pintura e pureza*, em 2013, com curadoria de Agnaldo Farias, apresentou essa série da artista, composta apenas por telas quadradas, de diversas dimensões. Dispostas em três grupos, cada um deles tendo como foco uma cor, dois grupos foram compostos pelas cores primárias amarelo (*kiro*) e azul (*ao*), e o terceiro pela cor secundária verde (*midori*), resultante da mistura/pigmento das outras duas²⁷¹. A outra cor primária, o vermelho (*aka*), não aparece como protagonista, mas em contraste com o verde e com o azul. Tomie não usou, igualmente, o vermelho com o amarelo, talvez por juntos promoverem uma vibração forte demais. É interessante ressaltar, que a cor preta (*kuro*) não foi utilizada, é a própria cor pura, carregada, que começa densa na pincelada e com o movimento do gesto, vai se dissolvendo, clareando.

A tela disposta estrategicamente pelo curador logo na entrada da galeria, é de matiz amarelo, e “tem uma espécie de sol dentro” ²⁷² (Figura 78). A luz se manifesta com toda força, e o brilho da cor é como uma descoberta, uma renovação. O branco (*shiro*), encontra-se nas camadas mais profundas. A expressiva pincelada cria uma trama mais aberta ou mais fechada. Quando mais aberta, o branco que está por traz é revelado e a tela fica mais iluminada.

Ao fundo da galeria, no extremo oposto da tela em amarelo, conforme explica o crítico²⁷³, uma outra tela toda em azul apresenta um centro circular escuro, como se fosse um “sol sombrio”, estabelecendo a polaridade oposta da tela de entrada.

²⁷¹ “Para esta exposição da Galeria Nara Roesler, organizada exclusivamente a partir de obras inéditas, Tomie Ohtake, como sempre perseverando na busca da depuração, preparou ao longo dos últimos meses de trabalho contínuo, filtrado por sua costureira insatisfação, três conjuntos de telas, cada um deles focados numa única cor, ou quase isso. Dois grupos compostos por cores primárias – amarelo e azul -, e o terceiro por uma cor secundária, verde, resultante da soma das outras duas. Os três conjuntos são praticamente monocromáticos, a exceção corre por conta da presença, em algumas das telas verdes e azuis, do vermelho, ou seja, da terceira cor primária. A inclinação imediata é dizer que o vermelho entra de forma discreta, como se ele fosse capaz disto. Pois não é, ainda mais tendo por fundo cores tão intensas, como o azul e o verde empregado pela artista. Qualquer aprendiz sabe que o simples contato entre cores primárias e secundárias, por adjacência ou, pior ainda, sobreposição, é conflitivo” (FARIAS, Agnaldo. “Pintura e Pureza”. *Galeria Nara Roesler*, Catálogo da Exposição. São Paulo, 2013. Disponível em:

<http://www.nararoesler.com.br/usr/documents/exhibitions/list_of_works_url/23/catalogo_tomieohtake_v2a_web_3.pdf>. Acesso em: 06 abr. 2016).

²⁷² PINTURA E PUREZA - TOMIE OHTAKE. 2013. Vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TR4abcREdME>>. Acesso em: 20 out. 2016.

²⁷³ PINTURA E PUREZA - TOMIE OHTAKE. 2013. Vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TR4abcREdME>>. Acesso em: 20 out. 2016.



Figura 78 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 2012. Acrílica s/ tela, 175 x 175 cm.
Fonte: FARIAS, 2013, s/ p.

Nas duas telas a seguir, azul e verde (Figuras 79 e 80), vemos pinceladas em diferentes escalas, mais largas na primeira tela. A cor sensível salta em vida e brilho. Expressivos gestos rítmicos dão à luz a forma-matéria pictórica crepitante, que parece ter vida própria. Tomie alcança uma região onde se interconectam organização geométrica e pulsação informal, lógica e intuição. A forma em vermelho, centralizada quase que matematicamente na tela azul, tem uma intenção em direção ao círculo perfeito, mas não se deixa conformar. A outra forma, na tela verde, como uma gota ou o símbolo do *yin yang*, está a se dissolver, a se desconfigurar.

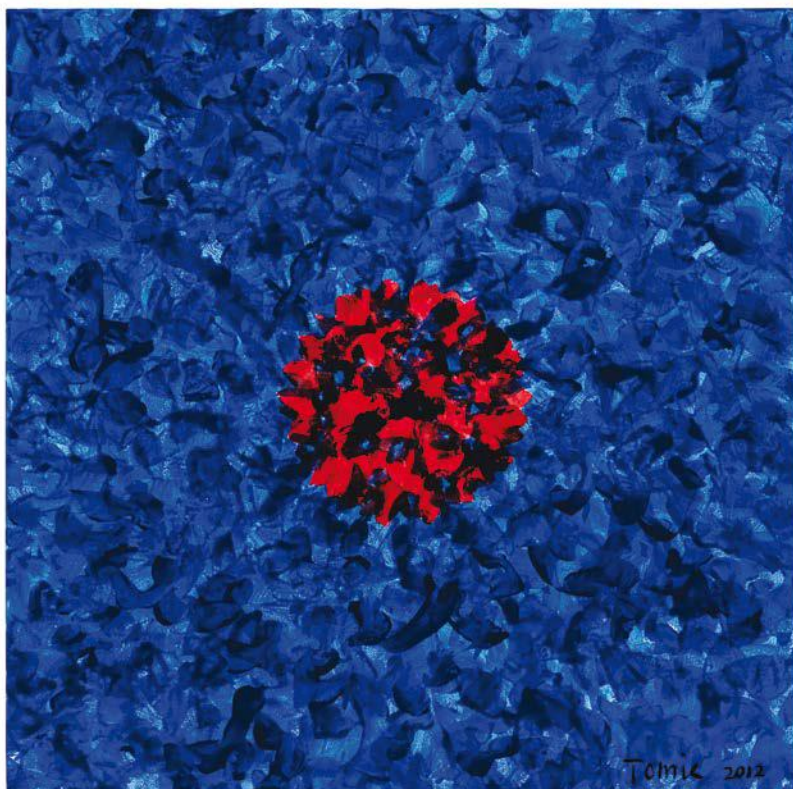


Figura 79 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 2012. Acrílica s/ tela, 100 x 100 cm.
Fonte: FARIAS, 2013.

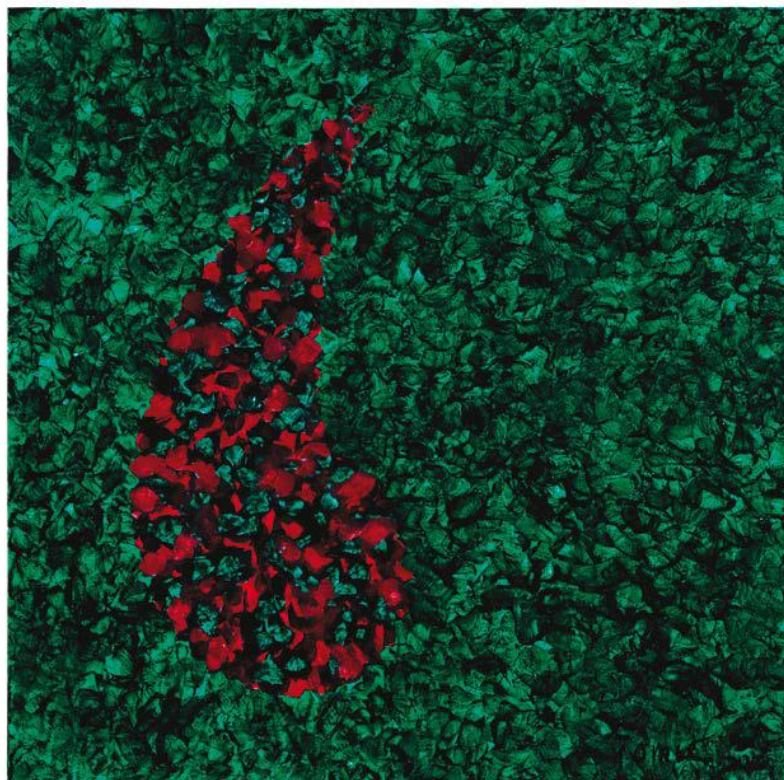


Figura 80 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 2013. Acrílica s/ tela, 100 x 100 cm.
Fonte: FARIAS, 2013.

Ao expressar-se Tomie constrói seu mundo com a potência da cor pura, do gesto curvo, da luz e da sombra, da forma e do informe. Vida e arte “projetam-se reciprocamente no ato pictórico”²⁷⁴. A síntese cromática é seu gesto expressivo com relação a cor, gesto original projetado na tela, resultado de sua vivência. O corpo, como potência da experiência sensível, percorre a tela estendida na horizontal, numa relação intuitiva, em que se fundem as dimensões interna e externa, mental e corporal. Seu deslocamento em volta da tela altera o conceito de tempo e espaço, de visão unilateral. A cor é construída a partir da percepção do corpo que circunda a tela, daí esse movimento intenso, essa vibração ondulatória de sua pintura fenomenológica.



Figura 81 - Tomie Ohtake. *Sem Título*, 1961. Acrílica s/ tela, 130 x 130 cm.
Fonte: HERKENHOFF, 2012, p. 33.

A pintura em cor azul (Figura 81), de 1961, parece estar deslocada na linha temporal estilística da artista. A ausência da linha que demarca uma forma, a ausência da pincelada, a forma quadrada da tela, a monocromia. Trata-se de profundidade, de um espaço etéreo, e lembra um sonho ou algo inconsciente. Aqui o silêncio é profundo e parece antecipar os monocromos que surgirão muito mais tarde. Kandinsky já

²⁷⁴ LOPES, 2010, p. 92.

anunciara que: “É desenvolvendo os meios que lhe são próprios que ela se tornará uma arte no sentido abstrato do termo e será, um dia, capaz de realizar a composição pictórica pura”²⁷⁵.

3.3 MONOCROMOS - PINTURAS 100 – 101

A exposição denominada *Tomie Ohtake 100-101* realizada no Instituto Tomie Ohtake de 02 de abril a 07 de junho de 2015, trouxe para o público as últimas obras produzidas pela artista, dos seus 100 aos 101 anos. Composta por cerca de 30 pinturas, todas realizadas entre 2013 e 2014, com curadoria de Agnaldo Farias e Paulo Miyada²⁷⁶, apresentou também algumas esculturas em metal, e foi complementada com a projeção de um vídeo. Gravado entre fevereiro e março de 2015, o referido vídeo exhibe o depoimento dos artistas: Leda Catunda, Kimy Nii, José Resende, Jac Leirner, Carmela Gross. Em um dos cantos da sala expositiva foram fixados textos à parede, em forma de cartas fictícias que teriam sido escritas a Tomie, solução poética encontrada por Miyada para traçar um breve panorama do percurso da artista, como uma singela homenagem.

Conforme nos elucidava Miyada, essa série derradeira iniciou com monocromos brancos²⁷⁷ (Figura 82), tendo depois se desdobrado para outras cores. Excetuando cinco telas do conjunto apresentado, cujas composições revelam um segundo matiz, todas as outras são monocromos. Na sequência da cor branca, as cores azul, vermelho, amarelo e verde, foram escolhidas pela artista. As telas têm formatos que variam do quadrangular ao retangular, todas em grandes dimensões, sendo que nenhuma delas possui qualquer dos lados menor do que um metro. Dispostas em painéis suspensos no teto, outras às paredes do espaço expositivo, as telas

²⁷⁵ KANDINSKY, 1990, p. 73.

²⁷⁶ O catálogo da exposição, ricamente ilustrado, abre com o pronunciamento do crítico Agnaldo Farias proferido na ocasião do velório de Tomie; um texto de Paulo Miyada intitulado *O inominado em Tomie Ohtake*, e a seguir, outro desse mesmo crítico: *Tomie Ohtake, de branco*, esse último escrito por ocasião de uma mostra anterior da artista realizada na Galeria Nara Roesler, Rio de Janeiro, entre outubro e novembro de 2014. Ao final o catálogo apresenta uma cronologia da trajetória que recebeu o título de: *Tomie Ohtake 101: notas sobre um percurso vivaz*, elaborado pelo Núcleo de Pesquisa e Curadoria do Instituto Tomie Ohtake.

²⁷⁷ Paulo Miyada em entrevista a Camila Molina (MOLINA, Camila. “Tomie Ohtake é homenageada com exposição de suas últimas obras monocromáticas”. *O Estado de São Paulo*, 01 de abr. 2015. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,tomie-ohtake-e-homenageada-com-exposicao-de-suas-ultimas-obras-monocromaticas,1661692>>. Acesso em: 06 abr. 2016).

posicionaram-se à altura dos olhos, de maneira a preencher quase que totalmente o campo de visão do espectador. Alguns painéis foram compostos por duas telas que trabalham com o mesmo tom (Figuras 82 e 83), outros com uma única tela (as de maiores dimensões), e ainda um painel composto por três telas de cores diferentes (Figura 84).



Figura 82 – Exposição *Tomie Ohtake 100-101*. Monocromos Brancos.
Fonte: Elaborada pelo autor, 2015.



Figura 83 – Exposição *Tomie Ohtake 100-101*. Monocromos Vermelhos e Amarelos.
Fonte: Elaborada pelo autor, 2015.



Figura 84 – Exposição *Tomie Ohtake 100-101*. Monocromo Branco; Monocromos Verde, Azul e Vermelho.

Fonte: Elaborada pelo autor, 2015.

A pintura monocromática, como gênero pictórico, teve como um de seus precursores Kazimir Malevitch, contudo só encontraria um maior número de seguidores no final da década de 1940 e início de 1950, quando artistas de diferentes nacionalidades aderem a essa tendência²⁷⁸. Malevitch rejeitava a representação de um objeto enquanto razão de ser da obra, argumentando que somente através da sensibilidade a arte poderia chegar à “expressão pura”. Para o artista russo, essa “sensibilidade pura” é a “sensibilidade da ausência do objeto”, a única potência que deve ser percebida²⁷⁹. Quando expôs pela primeira vez o *Quadrado negro sobre fundo branco*²⁸⁰, em 1915, a crítica o deplorou dizendo que tudo o que até então era admirado na pintura havia se perdido, e que todos tinham sido deixados agora em um deserto.

Riout observa que a diferença entre um quadrado todo preto e um quadrado preto em um fundo branco é considerável²⁸¹. No primeiro caso, trata-se de uma forma pura, independente, liberta de todo laço. No segundo caso, estamos na presença de uma tela reduzida à sua mais simples expressão, uma forma (o quadrado) em um fundo de forma igual, que oferece o máximo de contraste, o preto sobre o branco, o que permite uma outra leitura dos componentes da obra, um objeto pictórico afirmativo, e

²⁷⁸ LOPES, 1997, p. 469, 470.

²⁷⁹ Em seu texto *Suprematismo* o artista russo conceitua: “Por suprematismo entendo a supremacia da pura sensibilidade na arte. Do ponto de vista dos suprematistas, as aparências exteriores da natureza não apresentam nenhum interesse: essencial é a sensibilidade em si mesma, independentemente do meio em que teve origem” (MALEVITCH, Kasimir. “Suprematismo”. In: AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 32).

²⁸⁰ Essa tela de Malevitch foi exposta pela primeira vez na mostra coletiva *A Última Exposição de Quadros Futuristas 0.10 (Zero, Dez)* em dezembro de 1915, em São Petersburgo, Rússia. A seu respeito, Gooding resume: “Ela é quase com certeza a primeira pintura absolutamente abstrata, a primeira pintura que parece se referir a nada além de si própria, que não deriva nada além de suas formas quase geométricas, que não é nada além do que é: um quadrado preto sobre um fundo branco. É um objeto misterioso” (GOODING, 2002, p. 12-14).

²⁸¹ RIOUT, Denys. *La peinture monochrome: Histoire et archéologie d' un genre*. Nîmes: Éditions Jaqueline Chambon, 1996, p. 40.

igualmente conciso. Ivan Puni descreveu essa obra como um “folheto artístico”, comparando-o com um retrato figurativo, o retrato de um quadrado sobre fundo anônimo. Mais tarde, Frank Stella sugeriu, a respeito do *Quadrado branco sobre fundo branco*, que ele é tanto uma figura em uma paisagem quanto um retângulo colocado sobre outro retângulo ligeiramente maior e quase da mesma cor²⁸².

Kandinsky, à medida que abandona a representação em suas obras, caminha em direção a uma tela mais limpa, com menor número de formas e de cores, mas não chega ao vazio ou à cor única²⁸³. Mesmo reconhecendo qualidades individuais e autônomas em cada cor, sua concepção estética sempre o levaria a uma composição que trabalhasse a relação entre signos e cores. Miró, em certa fase, descobre o azul celeste, que evoca a pureza do céu e o adota em um fundo monocromático liso, criando um quadro mais limpo, próximo ao que viria a ser o gênero de pintura monocromática, mas refuta a “abstração-abstração”²⁸⁴. Sua emblemática tela *Estrela Azul* (1927) viria a influenciar outros artistas.

No período pós Segunda Guerra Mundial o Informalismo, e o Tachismo em especial, juntamente com o Expressionismo Abstrato exerceriam a hegemonia na pintura, com suas premissas de valorização do gesto instintivo, a improvisação criativa e a profusão de cores. Mas foi justamente contra esse esbanjamento de cores e formas, contra essa “indisciplina” e o uso do acaso que se insurgiram os pintores monocromistas²⁸⁵. Estes, conforme Lopes, preconizavam chegar a uma liberação total da cor, de maneira que ela se desprendesse por completo de qualquer associação com estruturas compositivas e formais, às quais o Informalismo ainda era preso²⁸⁶. Essa nova pintura opunha-se “à efusão subjetiva da escritura gestual, à policromia tachista”, ao “narcisismo da expressão individual e ao artesanato da mão perfeccionista”. Quanto à adesão de boa parte dos expressionistas abstratos a vertente monocromista, Lopes argumenta parecer confirmar a vontade desses artistas em estabelecerem um distanciamento estético do Informalismo francês²⁸⁷. A pintura *All-over* norte-americana

²⁸² Ibid. p. 41.

²⁸³ LOPES, 1997, p. 469.

²⁸⁴ Id.

²⁸⁵ Ibid., p. 472.

²⁸⁶ LOPES, 1997, p. 472.

²⁸⁷ Ibid., p. 471-475.

viria a restringir o uso de matizes para unificar a superfície do quadro, eliminando igualmente a noção de centro da composição.

Como bem observa Riout, Malevitch inscreveu o Suprematismo na lógica formalista *avant-garde*, de uma progressão da pintura à sua essência. Cada grande tendência artística historicamente importante é julgada em função da sua capacidade de constituir uma etapa do caminho da pintura em direção à sua verdade, uma verdade que se revela progressivamente pela renúncia consecutiva de atributos não essenciais, que a sobrecarregam²⁸⁸. Esta redução modernista *avant la lettre*, inevitavelmente levou a pintura ao monocromo. O autor nos chama ainda a atenção sobre o fato de que Malevitch parou antes de cruzar a etapa final, em que na composição pictórica desaparecem por completo a tensão entre a forma e seu fundo, e entre uma cor e outra; em suma, onde qualquer relação desaparece da superfície da tela, para reconstruir a relação entre a tela mesma e a parede da qual se distingue²⁸⁹.

Yves Klein, nas primeiras exposições de 1956 em Paris, aparece com monocromos de diferentes cores como vermelhos, amarelos, verdes, púrpuras, azuis e laranjas, mas o artista fica decepcionado com a reação do público, que responde à sua inter-relação de cores como a uma “policromia decorativa”. Cria então o seu *International Klein Blue (IKB)* para a mostra no ano seguinte em Milão, inspirado no azul do céu de Nice, que como dissera, “estava na origem de minha carreira como monocromista”²⁹⁰. Para Gooding, Klein chegou à “sua solução singular para o problema de assegurar a atenção contemplativa para as obras isoladas”, pois cada uma “seria realizada como uma proposição, em si mesma, da realidade absoluta do espaço infinito que cria opticamente o azul do céu”²⁹¹.

²⁸⁸ RIOUT, 1996, p. 41, 42.

²⁸⁹ Ibid., p. 43.

²⁹⁰ GOODING, 2002, p. 86.

²⁹¹ GOODING, 2002, p. 86. Em 1960 funda na França o movimento *Nouveau Réalisme* (Novo Realismo), juntamente com o crítico Pierre Restany. O *Nouveau Réalisme* fez também uso extensivo de colagens e *assemblages* (colagens com objetos e materiais tridimensionais) e contou ainda com os artistas: Arman, César, Christo, Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tingely, Villeglé, Hains e Rotella.

Interessado nas filosofias orientais, no movimento Rosa-cruz e teorias cosmogônicas²⁹², Klein estuda o significado simbólico da cor (e do som²⁹³), pesquisa como “fixar um espaço por meio da cor, aquela energia cósmica que age sobre os sentidos”. Sobre o “azul Klein”, no qual concentra sua pesquisa por volta de 1956, Pierre Restany escreve que “representa para ele a revelação, e o suporte de intuições que não se encerram em fórmulas”, e em um tom metafísico “a imagem captada do firmamento e da intimidade do mundo, a lembrança dessa dimensão ‘imaterial’ do universo”²⁹⁴. Levaria o seu *IKB* também para as *Anthropometries*, em que modelos nus cobertos de tinta são usados como pinceis vivos nas impressões do corpo sobre papel, estendido sobre o chão²⁹⁵. A exposição *Época Azul*, de Klein, inaugurou a Galeria Schmela em 1957, para fazer frente justamente ao domínio tachista, representado em grande parte pela Galeria 22 (1956-1960), o “templo do informal”. As pinturas monocromáticas expostas, em azul ultramarino (seu *IKB*), eram de formato e tamanho exatamente iguais²⁹⁶. A exposição intitulada *O Vazio (Le Vide)*, de 1958, trata o que, segundo a filosofia oriental, é a origem e o fim de todas as coisas.

Como bem observa Lopes, para alguns críticos, as telas monocromáticas “representavam o presságio do vazio, do silêncio absoluto, um novo avatar ou mesmo a morte da pintura”, em especial as pinturas inteiramente brancas ou pretas²⁹⁷. Mas para outros, a monocromia surgia como a “última etapa de um processo inexorável”, que demonstra a vontade e necessidade de muitos artistas, de naquele momento “reinventarem a pintura”, pois que era preciso reagir ao rumor de que ela estaria morta ou “num beco sem saída”. Lopes salienta que por ocasião da mostra de Yves Klein e Add Reinhardt, no Jewish Museum de Nova York em 1967, Lucy Lippard em um texto denominado *A Arte do Silêncio*, considera a tela inteiramente branca ou preta como correspondente ao derradeiro estágio da pintura monocromática, cujos pioneiros teriam sido Malevitch e Rodtchenko, enquanto que Add Reinhardt, Barnett Newman, Clyfford

²⁹² ARGAN, 2015, p. 669.

²⁹³ Em sua *Sinfonia Monotônica (Monotone-Silence Symphony)*, de 1949, a orquestra executa um único som contínuo (a nota Ré) por 20 minutos, seguido por um silêncio de outros 20 minutos (KLEIN, Yves. Archives. Disponível em: <http://www.yveskleinarchives.org/works/works14_us.html>. Acesso em: 12 nov. 2016.

²⁹⁴ ARGAN, 2015, p. 669.

²⁹⁵ KLEIN, Yves. “Anthropométrie de l'époque bleue”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kj0BQD1oOG0>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

²⁹⁶ LOPES, 1997, p. 471.

²⁹⁷ Ibid., p. 473.

Still e Mark Rothko são considerados como os mais destacados precursores norte-americanos dessa vertente²⁹⁸.

Mas o gênero pictórico alcançaria reconhecimento institucional com a exposição temática em março de 1960, no Stadtisches Museu (Leverkusen, Alemanha). Logo a seguir outros museus e galerias, europeus e norte-americanos, abrem seu espaço para a pintura de cor única, sendo que ao final dos anos 1960 atingem quase todas as partes do mundo²⁹⁹.

Para Lippard, a conjectura da obra vazia devia ser negada, pois já estava ultrapassada, posto que os artistas adeptos do monocromo a despeito de não trabalharem mais com imagens e sim com a ausência delas, ainda mantêm um sentido indicial em sua pintura, pois que a existência de figuras pode ser depreendida pelo olhar recriador do observador, o qual pode ainda ser capaz de perceber “nuances e sutilezas cromáticas”³⁰⁰.

As pinturas negras³⁰¹ de Ad Reinhardt falam também de um vazio e mesmo da negação da cor. Em seu manifesto *Doze regras para uma nova academia*, na regra de número seis adota conceitos do *Tao Teh Ching* (c. 3000 a.C), ao citar Lao Tzu: “Nada de cores. ‘A cor cega’. ‘As cores são uma expressão da aparência, ou seja, da superfície’”³⁰². Considera as cores como um enfeite alienante e que é preciso escondê-las. Sua tela *Pintura abstrata nº 5* à primeira vista pode parecer uma pintura monocromática preta, mas um olhar cuidadoso revela a estrutura de uma grade (de três por três, que forma nove quadrados), composta por variações intensamente escuras nas cores vermelha, verde e azul, como sombras muito profundas³⁰³. Reinhardt teria

²⁹⁸ LOPES, 1997, p. 473, 474.

²⁹⁹ Ibid., p. 472.

³⁰⁰ Ibid., p. 474.

³⁰¹ “No mesmo ano (1955-56) em que Reinhardt fez a primeira de suas ‘Pinturas negras’, Klein começou a produzir suas pinturas totalmente monocromáticas. Ele pretendia tê-las inventado conceitualmente já em 1947, e desde o início ele se referia a elas como ‘Proposições’, enfatizando assim que sua realidade física era meramente a maneira de apresentação de uma ideia filosófica ou espiritual. O monocromo deveria ser apreendido como uma presença efetiva, significando em sua unicidade tremeluzente uma absoluta ausência de efeito. Era uma coisa simplesmente para o desejo de uma não-coisa, que tencionava criar, na sensação ótica da invisibilidade, uma experiência da indivisibilidade cósmica” (GOODING, 2002, p. 86).

³⁰² GAGE, 2016, p.190.

³⁰³ A série de vídeos produzidos pelo MOMA sobre o Expressionismo Abstrato - *Abstract Expressionist New York (AB EX NY)*, aborda alguns de seus artistas expoentes. A exposição foi realizada entre outubro de 2010 a abril de 2011. Corey D’Alguistine analisa nesse vídeo - *The Painting Techniques of Ad Reinhardt: Abstract Painting*, a tela de Reinhardt - *Pintura abstrata nº 5*, e demonstra na prática a técnica empregada pelo artista (D’ALGUSTINE, Corey. “The Painting Techniques of Ad Reinhardt: Abstract Painting”. Disponível em: <<https://www.moma.org/explore/multimedia/videos/129/688>>. Acesso em: 12 jan. 2016).

a seguir exercido grande influência sobre o Minimalismo, como no caso dos artistas mais jovens Donald Judd e Frank Stella.

Antonio Bandeira, atento às mudanças de seu tempo, como revela Lopes, “não se manteve indiferente à pintura monocromática e até às concepções minimalistas”, mas ao contrário, “procurou entendê-las, interpretá-las e reprocessá-las à sua maneira”³⁰⁴. A passagem do nosso pintor e expoente da Abstração Informal para a monocromia, nos anos 1960, deu-se por uma eliminação gradativa de cores, contrastes e formas. Não representaria, no entanto, um fim para o pintor, e sim mais um meio de experimentação. Conforme atesta Lopes, tal como ocorreu com Kandinsky, Miró e Klee, Bandeira sempre evocaria uma necessidade da composição e da cor sensível e nunca chegaria ao minimalismo³⁰⁵.

Semelhantemente, Tomie sempre evocou a forma, a composição, o gesto e a cor sensível, mesmo quando traduziu sua ideia em uma única forma e uma única cor. Nessa série *100-101*, restringindo o uso de matizes para unificar a superfície do quadro, instaura a cor em sua unicidade, em sua pureza. O processo começa justamente pelo monocromo branco, como que por uma evocação do silêncio, de um espaço puro ou de uma renovação. Não o silêncio definitivo, mas o decorrente da ausência dos contrastes cromáticos, da redução a uma solução extremamente sintética da forma e da cor. Não o vazio total, mas um esvaziamento em relação às fases anteriores, uma remodelação do seu espaço pictórico.

A disposição das telas brancas no layout da sala nessa exposição, justamente no início do percurso (Figura 82), foi projetada de maneira que o visitante logo ao entrar já seja impactado pela sensação de silêncio, de ausência, de purificação, de algo que precisa ser desvelado. Esses monocromos brancos podem também ser vistos como uma tentativa de eliminação da imagem e de revelação da matéria. Por outro lado, podem ser pensados como uma investigação da gênese formal³⁰⁶.

Ao iniciar pelo branco a produção daquela que viria a ser a sua última série pictórica, a artista parece chamar a atenção para a materialidade da tinta, que age agora como

³⁰⁴ LOPES, 1997, p. 480.

³⁰⁵ Ibid., p. 478.

³⁰⁶ “[...] uma nova série de pinturas monocromáticas que se definem, sobretudo, por acúmulos de tinta que geram relevos e projetam sombras sutis. Suprimindo as variações cromáticas, a artista investiga o aparecimento das formas na ambivalente relação entre figura e fundo”. MIYADA in OHTAKE, 2015, p. 87.

geratriz da forma. É a matéria que evoca o objeto à existência. A relação de ambivalência entre figura e fundo³⁰⁷ na composição é provocada pelos diferentes níveis de relevos, constituídos pela massa acrílica pigmentada, os quais incitam a uma exploração tátil. A renúncia a uma segunda cor é um movimento em direção à busca da essência, contudo permanece ainda uma sutil e ambígua tensão entre figura e fundo, que a distância do niilismo completo. Como constata Lopes, com relação a uma fase da obra de Bandeira³⁰⁸, os monocromos brancos de Tomie, parecem também evocar, naquele momento uma autopurificação, um renascer pictórico.

Os motivos são inspirados na geometria e em formas orgânicas. São figuras quadrangulares, triangulares, losangulares, trapezoides, circulares, elípticas, que parecem ter sido conformadas pela natureza. Outras são linhas onduladas, ou lembram caminhos curvos, caules, folhas, sóis e estrelas do mar. Na tela de chassi quadrado (Figura 85) a forma quadrangular posiciona-se inclinada e centralizada na composição, com cada um dos seus quatro cantos arredondados muito próximos das extremidades laterais. Kyoto, no inverno, ficava toda coberta de neve, toda branca³⁰⁹. A reminiscência da infância na cidade natal, pode parecer uma evocação de sentimentos³¹⁰.

³⁰⁷ “A forma é geralmente apreendida como ocupando espaço, mas também pode ser vista como um espaço vazio circundado por espaço ocupado. Quando é percebida como ocupando um espaço, nós a chamamos de forma ‘positiva’. Quando é percebida como um espaço vazio circundado por espaço, nós a chamamos forma ‘negativa’. [...] A forma, seja ela positiva ou negativa, é em geral entendida como ‘formato’, que se encontra sobre um ‘fundo’. Aqui, ‘fundo’ denota a área que circunda a forma ou o ‘formato’. Em casos ambíguos, a relação figura-fundo pode ser reversível” (WONG, Wucius. *Princípios de forma e desenho*. 1. ed. São Paulo: M. Fontes, 2001, p. 47).

³⁰⁸ “Para Bandeira, o branco parece carregado de outras conotações: é evocador da simplicidade, da ausência, do silêncio e, portanto, envolve um novo processo de gênese, um novo renascer pictórico” (LOPES, 1997, p. 481).

³⁰⁹ “Kimi mandou chamar Tomie. Fazia frio, porque era fevereiro, e no inverno a cidade desaparecia debaixo da neve, tudo ficava branco e quase ninguém andava na rua. A enfermeira enrolou Tomie num cobertor e a levou para se despedir do pai. Estava chovendo” (MIRANDA, 2006, p. 16).

³¹⁰ Katsushika Hokusai (1870-1849) foi um mestre consagrado do estilo *ukiyo-e*, no Japão do período Edo. Suas famosas gravuras *As 36 vistas do Monte Fuji* são de uma sensibilidade plástica ímpar, em que a linha e a cor atingem uma expressividade que fez escola na arte figurativa naturalista japonesa.



Figura 85 - Tomie Ohtake. *Sem título*, 2014. Acrílica s/ tela, 150 x 150 cm.
Fonte: Elaborada pelo autor, 2015.

Podemos inferir que na proposta desses trabalhos, a artista em cada tela teve a preocupação com a redução a um mínimo de elementos constitutivos: uma cor; uma figura; uma textura; um movimento. Mas como se pode notar, na pintura acima a cor branca, única, se desdobra em vários subtons, devido à sombra criada pelo relevo da tinta. A figura única, centralizada na tela, é definida pela menor concentração de matéria em seu corpo, demarcando um perímetro que contrasta com o fundo, mais denso e concentrado. A textura, germinada pela materialidade da massa pictórica, é configurada pelo movimento. O movimento é engendrado pela tipologia do gesto, sendo um de alcance mais curto, com menor espaçamento entre um relevo e outro, que configura o fundo, e outro mais estendido, gesto mais amplo, que demarca uma área de menor concentração, que no caso define a figura.

Na busca de Tomie pela síntese, pela simplificação, o gesto engendra a forma, a geometria fenomenológica; a materialidade engendra a cor, as nuances do branco; a cor engendra a forma, nos contrastes claro e escuro. Uma parábola da eterna renovação cíclica.

A linha, como traçado produzido pelo pincel, elemento básico, não aparece nestas obras delimitando as formas, mas trata-se de trabalhar a massa de tinta como que a

empurrando para determinada posição na tela de modo que, alinhadas em caminhos retos ou sinuosos, lado a lado formem certa parede, sugerindo e dando forma a uma determinada configuração. A materialidade nessa série é revelada de duas maneiras distintas: na agregação e na dissolução, nas elevações e nas planícies. “Ela começou a série a partir do desafio máximo de não usar a cor” afirma Miyada, no intento de “conquistar desenhos”³¹¹.

O repertório formal de Tomie é reafirmado e retrabalhado nessa série, conforme atestam várias telas, a exemplo da recorrente figura elíptica³¹², configurada aqui pela textura em relevo mais concentrada (Figura 86). A novidade é que a massa pictórica preenche totalmente o espaço da tela, e configura um padrão semelhante a uma superfície topográfica. Os relevos são como que pequenas formas orgânicas, infinitamente diversificadas que se coagulam, que ao tremularem num movimento em todas as direções possíveis, como que sob um estímulo vital, são congeladas num átimo de tempo, na superfície da tela. Se o observador inquerir um significado, poderia ainda ser aludido ao movimento das ondas revoltas do mar, ou a uma superfície líquida agitada, perturbada em seu repouso.



Figura 86 - Tomie Ohtake. *Sem título*, 2014. Acrílica s/ tela, 120,0 x 150,5 cm.
Fonte: Elaborada pelo autor, 2015.

³¹¹ Paulo Miyada em entrevista a Camila Molina. (MOLINA, 2015).

³¹² Dentre outras telas com formas elípticas da artista, destacamos aqui uma de 1995, igualmente monocromática, da fase “cósmica” - Figura 49.

Ao nos posicionarmos muito de perto dessas telas, percebemos que essas notas-ondas plásticas em relevo apresentam sutis diferenças configurativas (Figura 87). As concentrações e dissoluções da matéria, que conformam os altos e baixos relevos, juntamente com a tipologia do movimento, criam aquilo que pode ser percebido como uma figura ou como fundo.

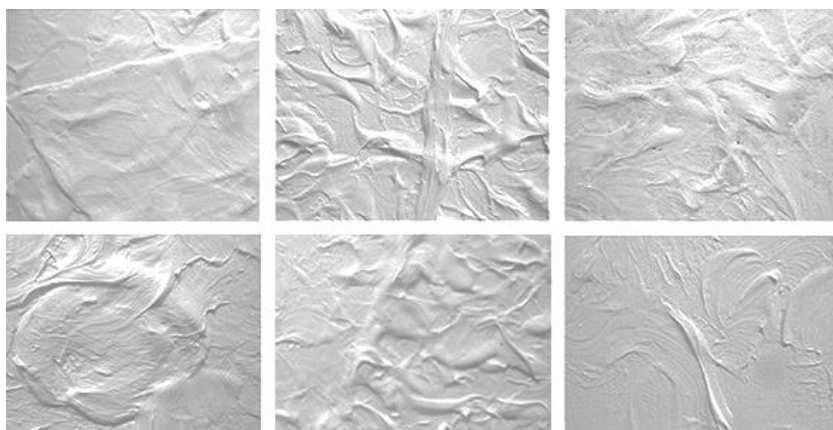


Figura 87 - Tomie Ohtake. Monocromos brancos - detalhes de telas diversas.

Fonte: Elaborada pelo autor, 2015.

Ao nos afastarmos a certa distância da tela, nosso olhar já não consegue distinguir o que está inscrito na pintura, pois apresenta-se como um todo monocromático, contudo não absolutamente vazio, pelo fato de distinguirmos vagamente as crepitantes “ondas”, percebidas devido às sombras projetadas pelos relevos encorpados da massa acrílica pigmentada. Ao nos movermos, porém, para um e outro lado, para cima ou para baixo, e para mais perto, teremos a partir desse novo ponto de vista e distanciamento da tela, o desvelamento da composição. A forma aparece e a seguir desaparece nesse jogo de ambiguidades. Há que se considerar do mesmo modo, o ângulo em que a luz incide sobre a superfície da tela, sua intensidade e qualidade. Quanto à cor, os diferentes resultados da luz sobre cada matiz, no que diz respeito à capacidade de absorção e refração.

As pinturas brancas de Claude Bellegarde, fase esta que começara em 1953, contrapunha brancos de prata, chumbo e titânio³¹³. O artista francês entrara em seu “período branco” em busca da luz, uma luz difusa obtida pelas sobreposições e contrastes desses diferentes pigmentos. Alguns de seus monocromos exploraram também a materialidade e o relevo da tinta, porém, quanto à composição, são

³¹³ LOPES, 1997, p. 470.

manchas informais, cujas figuras podem ou não serem deduzidas pelo observador³¹⁴. Em outra fase, a partir do ano de 1957, o artista passa a revestir papéis amassados ou mastigados (*papier mâché*) com tinta branca, que resultam em vibrações da matéria e da intensidade luminosa³¹⁵. No caso da nossa artista, em toda essa série vê-se um único tom de branco acrílico.

Piero Manzoni, cuja pesquisa do monocromo é importante citar, elaborou suas pinturas inteiramente brancas no mesmo ano em que Klein realizou seus monocromos azuis (1957), sendo igualmente influenciado por este³¹⁶. A todas as obras brancas que fez desde esta data até sua morte, em 1963, deu o título de *Achrome*. Manzoni queria livrar a pintura de todo conteúdo narrativo, e para isso investiu na ausência da cor, à qual associou métodos de trabalho que eliminavam a necessidade de qualquer gesto ou ação. Isto permitiu ao artista alcançar seu objetivo de criar uma obra de arte sem nenhum outro conteúdo além de sua materialidade imediata.

No Suprematismo de Malevitch permaneceram as figuras geométricas elementares, como o quadrado, o retângulo, o círculo, triângulo e a cruz, associadas a uma gama reduzida de cores, que irão culminar no *Quadrado branco sobre fundo branco* (1918). Em uma das telas da mostra *Tomie Ohtake 100-101* temos um “retângulo branco sobre fundo branco”³¹⁷, em que a questão da ambiguidade foi levada ao máximo, dificultando a visualização da figura. Nessa pintura o retângulo está centralizado no chassi da tela, de mesma proporção, assumindo uma pose estática.

Podemos estabelecer conexões entre alguns dos problemas plásticos confrontados por Tomie nessa série, com os dos artistas acima citados. Quanto à questão da forma, nossa artista recorreu para além das figuras geométricas (excetuando-se a cruz, do artista russo) a outras fontes referenciais, como a natureza e suas formas orgânicas, conforme já foi mencionado. Na maioria das composições suprematistas estão presentes uma vigorosa organização, bem como uma orientação diagonal, a qual

³¹⁴ Alguns desses monocromos de Bellegarde podem ser conferidos no endereço eletrônico a seguir: BELLEGARDE, Claude. “Farbenlehre”. Disponível em: <<http://www.jousse-entreprise.com/fr/art-contemporain/expositions/bellegarde-farbenlehre/>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

³¹⁵ BELLEGARDE, Claude. “Expositions”. Disponível em: <<http://www.claudebellegarde.com/actualites.html>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

³¹⁶ LOPES, 1997, p. 473.

³¹⁷ Tela: *Sem título*, 2014. Acrílica s/ tela, 150 x 120 cm (OHTAKE, Tomie. MIYADA, Paulo (curadoria). *100-101 Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2015, p. 26).

produz um efeito irresistível de movimento³¹⁸, pois que Malevitch manteve o gosto pelas formas dinâmicas, herança do futurismo. Suas formas planas não se contentam em flutuar no espaço: elas evoluem nele³¹⁹.

Essa mesma orientação dinâmica pode ser apreendida nessas telas de Tomie, como no monocromo verde (Figura 88), o único desse matiz na mostra. Embora possa se afirmar que a cor verde não foi uma das principais da paleta da artista no conjunto de sua obra, aparece eventualmente como variante em algumas séries de pinturas e gravuras. Na última década ficou mais presente, como na exposição *Pintura e Pureza* (2013)³²⁰. Nesse exemplar, em verde bandeira, o quadrilátero irregular posicionado diagonalmente na tela, evolui em seu espaço, e as notas-ondas em relevo sobem e descem por sobre ele. A figura encontra-se delimitada por uma linha muito tênue, que a distingue do fundo.



Figura 88 – Tomie Ohtake. *Sem título*, 2014. Acrílica s/ tela, 100,5 x 100,5 cm.
Fonte: Elaborada pelo autor, 2015.

³¹⁸ RIOUT, 1996, p. 47

³¹⁹ “La plupart des compositions suprématistes organisent un jeu vigoureux d’obliques qui produit un irrésistible effet de mouvement. Les formes-plans ne se contentent pas de flotter dans l’espace: elles y évoluent” (RIOUT, 1996, p. 47).

³²⁰ Conforme foi visto no capítulo anterior.

Da mesma maneira que a imagem de um monocromo branco nos remete a Malevitch, um na cor azul nos leva a Klein. Em uma das telas azuis da exposição de Tomie Ohtake (sendo que a mostra contou com duas telas nessa cor), a imagem de uma estrela do mar é evocada (Figura 89). O azul saturado desse monocromo, próximo ao azul royal, atinge um brilho de grande intensidade. Ao nos aproximarmos da obra é possível notar regiões onde a tinta fica mais rala e quase se vê a malha da tela, cujo resultado é um azul mais claro; em contraste com regiões em que a tinta se acumula e produz um tom escuro e profundo.



Figura 89 - Tomie Ohtake. *Sem título*, 2013. Acrílica s/ tela, 100 x 100 cm.
Fonte: Elaborada pelo autor, 2015.

Na segunda tela azul (Figura 90) a artista trabalha com um motivo biomórfico arredondado, que evoca a forma microcósmica de uma célula. Emprega três tons de azul, sendo que o mais claro deles, um azul celeste, ocupa o fundo, sobre o qual a “célula” flutua. Seu “invólucro nuclear”, está em um azul próximo ao royal, e seu “núcleo”, em tom mais escuro, próximo ao azul prussiano³²¹.

³²¹ O chamado azul prussiano, feito com corante anil sintético, foi muito utilizado nas gravuras japonesas *ukiyo-e*, a partir da primeira metade do século XIX, importado do Ocidente (ARICHI, Meri. “Arte japonesa”. In: FARTHING, Stephen. *Tudo sobre Arte*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011, p. 290, 293).



Figura 90 - Tomie Ohtake. *Sem título*, 2013. Acrílica s/ tela, 100 x 100 cm.
Fonte: Elaborada pelo autor, 2015.

O recurso da sombra é fortemente explorado neste conjunto de monocromos. Gerada pela incidência da luz sobre o relevo topográfico da obra, a sombra produz inesperados efeitos plásticos na tela, criando dubiedade, acrescentando ou retirando significados ao observador atento. A valorização da beleza que resulta de uma visão que emerge ou imerge nas sombras, e é um importante componente da concepção estética na cultura japonesa. E Tomie, como vimos, trabalhou com a questão da sombra, ou de áreas sombreadas em suas composições, em muitas séries ou momentos específicos de sua trajetória criativa, usando de vários expedientes. Nessa última, apresenta uma nova versão ou solução para provocar o efeito e a sensação da sombra.

O ensaio do escritor japonês Junichiro Tanizaki³²² intitulado *Elogio da sombra*, de 1933, é um curioso testemunho de resistência estética, vivenciado por um oriental, diante das transformações pelas quais vinha passando sua cultura milenar, ao se confrontar com a invasão ocidentalizante, personificada pelo brilho excessivo da luz elétrica. A partir de uma experiência pela qual passara em uma antiga casa de chá

³²² GAGE, 2016, p. 194, 195.

em Kyoto, o ensaísta avalia as consequências que a instauração da modernidade provocara no cotidiano dos japoneses³²³.

A sombra é ressaltada como o elemento que confere a dimensão da sensibilidade às variadas situações da vida. A luz que vai perdendo sua intensidade ao entardecer, o brilho suave da Lua, um escuro tênue que vai repousando sobre as construções arquitetônicas: templos, peixes, sobre os corpos humanos e suas vestes. Nas artes, exalta as sutis nuances que caracterizam a linguagem oriental: “Tomemos, por exemplo, nosso cinema: difere do americano tanto quanto do francês ou do alemão, pelos jogos de sombras, e pelo valor dos contrastes”³²⁴. Até mesmo a brancura do papel japonês ou chinês, argumenta o autor, tem uma sutil opacidade, diferente do brilho excessivo do mesmo material do ocidente³²⁵.

O teatro *Nô* explora esse mundo das sombras, com seus mistérios. Conforme observa Tanizaki: “Até hoje, um acordo tácito tem mantido na penumbra o palco onde são exibidas as peças *Nô*, como no passado”, e ainda sobre o interior do ambiente, recomenda “que o conjunto esteja mergulhado em intensa penumbra”³²⁶.

Miyada recorre a Leonardo da Vinci em seu enfrentamento com o problema dos contornos para a visão humana e sua representação pictórica³²⁷. A técnica do *sfumato* foi a solução representativa mais satisfatória encontrada pelo artista renascentista, para que os contornos das figuras não causassem um “choque seco” e demasiado sobre a visão do observador. Tomie evidentemente não utiliza esta técnica, contudo, problematiza a questão do contorno das formas na pintura e pesquisa uma solução plástica que elimine este choque brusco da linha que demarca.

³²³ É com essa simples reflexão que o livro começa: “Um amante de arquitetura que quer construir na atualidade uma casa no mais puro estilo japonês terá que preparar-se para sofrer muitas decepções com a instalação da electricidade, com o gás e água e, ainda que não tenha passado pessoalmente pela experiência construção, bastará que entre em uma sala de uma casa da cidade, de um restaurante ou de uma pousada para apreciar o esforço empregado em integrar harmoniosamente tais dispositivos em uma casa de estilo japonês” (TANIZAKI, Junichiro. *El Elogio de la Sombra*. Madrid: Ediciones Siruela, 2008, p. 09, tradução nossa).

³²⁴ Ibid., p. 27 (tradução nossa).

³²⁵ Comparando, por exemplo, a qualidade do papel produzido no Ocidente e no Oriente, o autor escreve: “[...] a única coisa que nos inspira o papel do Ocidente é a impressão de estarmos diante de um material estritamente utilitário, enquanto que nos basta ver a textura de um papel da China ou do Japão para sentir um calor que nos reconforta o coração [...] Os raios luminosos parecem ressaltar na superfície do papel do Ocidente, enquanto que no *hōsho* ou papel da China, semelhante à superfície aveludada da primeira neve, os absorve suavemente. Além disso, nossos papéis, agradáveis ao toque, dobram e amassam silenciosamente” (TANIZAKI, 2008, p. 27, tradução nossa).

³²⁶ Ibid. p. 41, 42.

³²⁷ MIYADA, Paulo. “Tomie Ohtake de branco”. In: OHTAKE, Tomie. MIYADA, Paulo (curadoria). *100-101 Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2015, p. 22.

O monocromo vermelho aparece em quatro versões, todas em telas quadradas, cujas formas são: uma protuberância redonda centralizada, como um pequeno “monte”; uma oval na vertical, centralizada; um triângulo posicionado em diagonal³²⁸; uma forma arredondada por movimentos circulares e concêntricos, que irradia faíscas (Figura 91). Há uma quinta tela na cor vermelha, não monocromática, que apresenta um retângulo branco longilíneo de contorno muito irregular, serrilhado, contrastando com o fundo vermelho, e dialogando com dois pequenos círculos na mesma cor do fundo, um a esquerda e acima, outro a direita e a baixo³²⁹.



Figura 91 - Tomie Ohtake. *Sem título* 2014 - Acrílica sobre tela 150,5 x 151 cm.
Fonte: Elaborada pelo autor, 2015.

A cor amarela, a impressão solar e tropical apreendida por Tomie com muita intensidade é reafirmada nessa exposição, tendo-a sempre acompanhado, em todas as suas fases, sem exceção. Três curiosas telas, muito distintas entre si, aparecem nessa mostra. Em uma delas a artista trabalha com a figura de um quadrilátero, cujos vértices tocam as extremidades da tela, em cada um dos quatro cantos (Figura 92). A diferença de tonalidade percebida é resultado da incidência da luz, mais intensa na área encrespada ou que produz uma sensação de relevo obtido com a tinta, que

³²⁸ Monocromos vermelhos: *Sem título*, 2014. Acrílica s/ tela, 100 x 100 cm; *Sem título*, 2014. Acrílica s/ tela, 80 x 80,5 cm; *Sem título* 2014 - Acrílica sobre tela 150,5 x 151 cm (MIYADA, 2015, p. 50, 51 e 54 respectivamente).

³²⁹ *Sem título* 2014 - Acrílica sobre tela 151,5 x 250,5 cm (MIYADA, 2015, p. 52, 53).

configura desta feita a forma geométrica, e se torna menos intensa e menos densa, na área do fundo. Quatro triângulos se estabelecem resultantes da “figura negativa” gerada pela interseção dos vértices da figura central com as laterais da tela. Novamente aparece o movimento oblíquo da figura, que invoca o movimento.



Figura 92 - Tomie Ohtake. *Sem título*, 2014. Acrílica s/ tela, 151 x 150,5 cm.
Fonte: Elaborada pelo autor, 2015.

Em outra tela retangular aparecem quatro elementos, que lembram a figura de folhas de bambu, como nos desenhos *sumi-ê*, dispostos em diagonal e formando como que um trevo de quatro folhas. Outra pintura apresenta esse mesmo elemento, em número de onze unidades, todos eretos e ligeiramente inclinados para a direita (Figura 93). Poderia ser interpretado como a representação dos cento e onze anos da artista, cada elemento simbolizando uma década. Em 2003, ao completar noventa anos, a artista doou uma tela sua ao programa Metrópolis. Sobre um fundo vermelho erguem-se nove colunas em azul, as quais representam as nove décadas já vividas pela artista. Na tela em questão, o espaço vazio à direita ficou reservado a futuras e possíveis inserções de colunas adicionais. Sobre essa tela comenta a artista:

Como eu “sou” noventa anos, eu quero fazer nove linhas. Ainda tem um pouquinho, meio apagado que tem, “né”? Depois de noventa anos, não sei quantos anos eu vou viver.³³⁰



Figura 93 - Tomie Ohtake. *Sem título*, 2014. Acrílica s/ tela, 80 x 161 cm.
Fonte: Elaborada pelo autor, 2015.

Os monocromos de Tomie, extrapolando os paradigmas da abstração, seja ela de referência geométrica, informal, ou outras categorias historicamente demarcadas, reintroduzem na pintura contemporânea questões que não se esgotaram, e criam um ciclo no qual os problemas do gesto, da cor e da forma ressurgem, recontextualizados. A fronteira entre Oriente e Ocidente, se ainda existe, para a artista nunca foi um obstáculo. Em sua incessante busca pela essência, pela síntese que cada obra deve realizar, Tomie parece convocar do observador, nessas derradeiras pinturas, uma sensibilidade pura, uma limpeza do olhar, para que reoriente sua contemplação do mundo. A síntese plástica parece ter sido atingida, sua singularidade.

Na verdade, essas não são as últimas obras. Ela deve estar aí, voando, desenhando. Amanhã quando estiver andando na rua, na Lua cheia, se a gente enxergar a Lua verde, é que ela pintou a Lua.³³¹

³³⁰ Tomie Ohtake para o programa Metrôpolis (TOMIE OHTAKE 99 ANOS - METRÓPOLIS. Tomie Ohtake para o programa Metrôpolis. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aO5TEjAzOsE>>. Acesso em: 20 dez. 2016).

³³¹ Ruy Ohtake (TV CULTURA DIGITAL. *Tomie Ohtake*. [Documentário]. Dir. Hélio Goldsztejn. São Paulo: TV Cultura, 2016. (54 min., 58 seg.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MfTKcNr9RU8>>. Acesso em: 16 març. 2016. Aos 53'06"-53'22". (Transcrição nossa).

4 CONCLUSÃO

A trajetória pictórica de Tomie Ohtake foi abordada na pesquisa com a intenção de trazer a discussão do gesto, da forma e da cor. Elementos comuns a pintura de um modo geral, mas de grande relevância quando se fala da vertente abstrata.

Na pesquisa realizada, a perspectiva histórica veio de encontro a necessidade de pontuar e localizar eventos e fatos estéticos que nos auxiliassem na tarefa de delinear caminhos, rumos e escolhas da artista, que trilhou um percurso singular. A abstração, que despertava naquele momento histórico, coincidindo com a sua iniciação no *métier*, trazia posturas antagônicas, a informal e a geométrica. O caminho escolhido e percorrido pela artista foi o do meio, da confluência de gramáticas.

A necessidade de verificar o comportamento dos elementos plásticos propostos e do gesto na sua produção, nos levou a ampliar o leque temporal, começando pela inclusão das fases iniciais e seguindo pelas décadas subsequentes, destacando momentos em que os mesmos apresentavam novas configurações. Daí a opção por inserir uma quantidade substancial de imagens, de maneira a ilustrar como a artista ora geometriza a forma, ora a “informaliza”. Encapsula e normatiza a cor, ou a dilui e desmancha.

A ressonância do modernismo e das vanguardas históricas ocidentais foi vislumbrada em sua obra, recodificadas e reconfiguradas pela personalidade e intuição da artista. O diálogo com Matisse, Rothko e Malevitch, em diferentes períodos, foi pontuado e demonstrado através das escolhas estéticas e processos de trabalho. O reflexo da cultura oriental, do mesmo modo, notadamente da filosofia zen, foi inquirido e constatado na sua arte. A confluência de culturas nos pareceu traduzir uma alternativa de leitura viável da sua obra.

A maneira ímpar e extremamente pessoal no tratamento da cor, conforme foi visto nas ilustrações, a coloca em uma posição especial no panorama da pintura internacional, moderna e contemporânea. No Brasil, alinha-se a outros grandes mestres da cor, de ontem e de hoje: Manabu Mabe, Antonio Bandeira, Flávio-Shiró, Yolanda Mohalyi, Alfredo Volpi, Iberê Camargo, Fayga Ostrower, Cristina Canale, Paulo Pasta, Eduardo Sued.

Sua busca pela síntese cromática a levou ao monocromo. Conforme pudemos observar, essa “necessidade interior” já estava presente desde a fase das “pinturas cegas”, a exemplo da tela azul (1961) em que resvala o vazio metafísico, o imaterial. Em períodos subsequentes volta a pesquisar o monocromo, mas subsistem as *formas* - cósmicas, *ensos*, círculos, organismos celulares. E finalmente quando da última série pintada, realiza os monocromos em suas cores e tonalidades eleitas: amarelo, vermelho, azul, verde e branco. Registra as formas que lhes fala ao íntimo: círculos, ovais, triângulos, losangos, quadriláteros, quadrados, retângulos, linhas sinuosas. Mas também formas biomórficas: celulares, microcósmicas, macrocósmicas, folhas, estrelas do mar.

A sombra, companheira estética da cultura japonesa, volta a aparecer em sua última série, mediada pelo relevo da massa pictórica. Presente em quase que toda sua produção, ela valoriza a aparição das formas e os contrastes tonais. A sombra e a luz, muito explorada no período imediatamente anterior, trazem uma alusão ao mundo que passa, o dia que nasce e a noite que vem, o movimento contínuo da natureza, admirado pela artista.

Quanto as exposições que pudemos presenciar, foi um momento importante para a pesquisa. O contato direto com a obra é uma experiência insubstituível. Olhar de perto a pincelada, a maneira como a artista a esconde ou a revela; quando o gesto é curvo, quando reto, ondulado. O modo como a tinta é aplicada sobre o suporte, como fica encorpada, ou se dissolve. A forma como a cor é aplicada, em camadas, transparências. As nuances de tons, sutilíssimas, gradações delicadas. Os contrastes de cores, fortes e impactantes ou suaves e relaxantes. O brilho e vibração da luz, ou a veladura da sombra.

Evidentemente as propostas curatoriais, invariavelmente, direcionam o olhar do público para determinados aspectos da obra. Ao assumirmos certas perspectivas, precisamos ter o cuidado de retomar a questão e buscar embasamento teórico que corrobore ou não a argumentação, o que conduz a um recomeço da busca.

Os textos críticos, da mesma forma, evidenciam a leitura da obra depreendida pelo autor, que traz consigo suas vivências e experiências, sejam pessoais, de formação acadêmica ou profissionais. Durante a pesquisa, por vezes somos apanhados por

uma linha de pensamento que por hora parece-nos fazer sentido. É preciso muita experiência e muita reflexão para se chegar muitas vezes a uma simples conclusão. De toda forma, a fortuna crítica (quando há) auxilia em muito a pesquisa, embora tenhamos encontrado casos em que, com respeito ao mesmo objeto específico (pintura), diferentes interpretações (até mesmo conflitantes) são consideradas por dois ou mais críticos. Caso naturalmente comum, mas que, no entanto, nos impele a uma revisão. Por esse motivo, algumas afirmativas foram abandonadas após a etapa da Qualificação, graças as colocações da banca, e mesmo outras anteriores, pela cuidadosa leitura da orientação.

Ocorre que questões levantadas por um crítico de arte, são interrogações tais que, por vezes, o artista nem sequer cogita. Desta feita, algumas das conclusões do mesmo não irão coincidir com a visão particular do artista a respeito de sua própria arte. O caráter deste, no entanto, seu modo de vida, sua história, suas paixões, estão por outro lado, refletidos na sua obra. No caso de Tomie Ohtake, transparece o modo como ela sempre encarou a arte, a pintura, dando muito de si mesma, com muito trabalho e disciplina. Essa força organizadora, essa artesanaria e incansável burilamento da obra estão presente em suas telas.

O caráter polido da artista, que vem de sua origem e da natureza nipônica, de costumes como a reverência e contenção de emoções, estão igualmente refletidos nas telas, aliados a alegria e afetividade da artista. Essa visão positiva frente ao mundo se projeta nas suas cores – vivas, radiantes. São muitas sensações que podem se depreender das suas cores, e o que muito fica marcado é o seu poder atrativo, sua vibração, que nos fazem demorar e demorar em cada tela. E o tempo parece como que suspenso.

A presença da dimensão *zen* budista confere essa sensação “meditativa” às telas, proporcionada pelo tempo empreendido na feitura da tela, impregnado nas camadas e mais camadas de cores, tintas, gestos e mais gestos. Pode ser constatada igualmente na estética do “imperfeito, impermanente e incompleto”, que deixa sinais de irregularidade, imprecisão e transitoriedade na sua obra. Vemos a imagem do círculo imperfeito, das formas que sinalizam uma impermanência, uma transmutação. O conceito *wabi-sabi*, da economia dos meios, da simplicidade que traduz sofisticação

é evidente. A ênfase que a artista confere a inteligência instintiva, e ao ato real, ao fazer em contraposição ao teorizar, são igualmente atitudes *zen*.

Sabidamente, a artista não intitula a obra, pois a tendência, herança da figuração, é alguma associação ao mundo objetivo. Cada observador buscará estabelecer algum nexos ou poderá buscar alguma referência analógica. É o que não conseguimos nos furtar de fazer, daí as interpretações e denominações alusivas inevitáveis.

O processo criativo igualmente nos chamou atenção, a maneira como registra suas ideias em blocos de linhas e de cores. A passagem para tela, de uma ideia registrada em estudo, é um momento crucial no processo, em que a artista tanto pode ir pelo caminho da execução exata do esboço ou imagem referência (como no caso dos recortes de revistas), como pode recriar ou adaptar a ideia inicial em virtude do que lhe dita o olhar naquele momento de decisão. A proporção pode não ter sido muito bem ajustada, a linha poderia estar mais encurvada, o espaço a ser ocupado pelo motivo pode não ter sido uma escolha acertada. A intuição vai lhe indicar o caminho. Isto pode ser observado e comprovado nos vídeos da artista, os quais registram o ato pictórico, o movimento vivo do gesto.

A cor vai sendo construída, camada por camada. Para chegar a um amarelo, são camadas de branco, de amarelo, depois de verde, e mais amarelo. Seu trabalho é incansável e a artista não se dá por satisfeita até que consiga a cor que está na sua ideia. Neste sentido, podemos afirmar que sua pintura é construída, bloco por bloco, movimento sobre movimento, gesto sobre gesto. Sua pintura fenomenológica é uma relação de todo o seu ser com a cor, com o *gesto* que toca a tela e é tocado por ela.

Consideramos, afinal, que a experiência da pesquisa nos foi de grande valia e de excelente aprendizado, na perspectiva histórica e crítica com vistas à análise de uma obra de arte. O estudo com relação à fenomenologia é um tópico que, pensamos, mereça avançar, principalmente com relação à arte. De igual modo o capítulo da cor é muito instigante e vasto, e pretendemos investir nele. Com relação ao aspecto da forma, do desenho, muito ainda pode ser esquadrihado. Durante a pesquisa estes temas se apresentaram como possibilidades para futuras pesquisas, principalmente no que se refere as teorias de Goethe, Chevreul, Kandinsky, Klee, Albers e Merleau-Ponty.

5 REFERÊNCIAS

Livros

ALBERS, Josef. *A interação da cor*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

ALMEIDA, Miguel de. *Tomie Ohtake*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Fac-símile da: 1ª ed. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.

AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo, 1951-1987*. São Paulo: Projeto, 1989.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BARROS, Lilian Ried Miller. *A Cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe*. 3. ed. revista. São Paulo: SENAC São Paulo, 2009.

BRINKER, Helmut. *O Zen na arte da Pintura*. São Paulo: Editora Pensamento, 1993.

CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (org.). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

FARTHING, Stephen. *Tudo sobre Arte*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

GAGE, John. *A cor na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

GIBSON, Clare. *Como Compreender Símbolos: Guia Rápido Sobre Simbologia nas Artes*. São Paulo: Senac, 2012.

GOODING, Mel. *Arte abstrata*. São Paulo: Cosac Naif, 2002.

HERKENHOFF, Paulo. *Gesto e razão geométrica*. São Paulo: Queenboocks, 2014.

_____. *Pincelada, pintura e método: projeções da década de 50*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *Ponto e linha sobre o plano*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A Pintura - textos essenciais - Vol. 5: Da imitação à expressão*. Magnólia Costa (tradução). São Paulo: Ed. 34, 2006.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A Pintura - textos essenciais - Vol. 9: O desenho e a cor*. Magnólia Costa (tradução). São Paulo: Ed. 34, 2006.

- LOPES, Almerinda da Silva. *Arte Abstrata no Brasil*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2010.
- MATTHEWS, Eric. *Compreender Merleau-Ponty*. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes: 2011.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- _____. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins fontes, 1999.
- _____. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- OSTROWER, Fayga. *Universos da arte*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Campus, 1983.
- PEDROSA, Israel. *Da cor a cor inexistente*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial: EDUFF 8ª Ed., 2002.
- _____. *O universo da cor*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2008.
- RIOUT, Denys. *La peinture monochrome: Histoire et archéologie d' un genre*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1996.
- SMITH, Ray. *Manual prático do artista*. São Paulo: Ambientes & Costumes, 2008.
- STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000.
- SUZUKI, Daisetz Teitaro. *Introdução ao Zen-budismo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- TANIZAKI, Junichiro. *El Elogio de la Sombra*. Madrid: Ediciones Siruela, 2008.
- WATTS, Alan. *O espírito do zen: um caminho para a vida, o trabalho e a arte*. Porto Alegre: L & PM, 2010.
- WICK, Rainer. *Pedagogia da Bauhaus*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- WONG, Wucius. *Princípios de forma e desenho*. 1. ed. São Paulo: M. Fontes, 2001.
- ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-1940*: Grupo Santa Helena. São Paulo: Nobel, Editora da Universidade de São Paulo; 1991.

Livros - Leitura Complementar sobre o tema

- ARANTES, Otília Beratriz Fiori. *Mário Pedrosa: Forma e Percepção Estética*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. *Mário Pedrosa: Itinerário crítico*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BOIS, Yve-Alain. *A pintura como modelo*. São Paulo: Martins fontes, 2009.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

COELHO, Teixeira; MUSA, João Luiz. INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. *Coleção Itaú Moderno: arte no Brasil, 1911-1980*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

DIEGUES, Isabel; COELHO, Frederico Oliveira (Org.). *Desdobramentos da pintura brasileira, Séc. XXI*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

GOMBRICH, E. H. *A História da arte*. 16 eds. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GREENBERG, Clement. *Estética doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

HARRISON, Charles. *Modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

_____; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. *Primitivismo, cubismo, abstração: começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

PEDROSA, Mário; ARANTES, Otília (org.). *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____; ARANTES, Otília (org.). *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. São Paulo: EDUSP, 2000.

READ, Herbert. *Uma história da pintura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

RICKEY, George. *Construtivismo: origem e evolução*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SCHAPIRO, Meyer. *Mondrian: A dimensão humana na pintura abstrata*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SEUPHOR, Michel. *Pintura abstracta*. Buenos Aires: Kapelusz, 1964.

ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Fundação Djalma Guimarães: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

Capítulos de Livros

ARICHI, Meri. "Arte japonesa". In: FARTHING, Stephen. *Tudo sobre Arte*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011, p. 290, 293.

ARICHI, Meri. "Arte japonesa: período Edo". In: FARTHING, Stephen. *Tudo sobre Arte*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011, p. 236, 237.

BARATA, Mário. "Definições de 'Tachismo' e pintura 'informal'". In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (org.). *Abstracionismo geométrico e informal: a*

vanguarda brasileira nos anos cinquenta. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987, p. 252.

CHEVREUL, Eugène. “Da lei do contraste simultâneo das cores e da disposição dos objetos coloridos”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). *A pintura – Vol. 9: O desenho e a cor*. Magnólia Costa (tradução). São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 89-95.

CORDEIRO, Waldemar. “Ruptura”, In: AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Fac-símile da: 1ª ed. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014, p. 69-71.

DEGAND, Léon. “Do Figurativismo ao abstracionismo”. In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (org.). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987, p. 244-248.

DUARTE, Luiza. “Estados latentes da pintura”. In: DIEGUES, Isabel; COELHO, Frederico Oliveira (Org.). *Desdobramentos da pintura brasileira, Séc. XXI*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012, p. 240-246.

FER, Briony. A linguagem da construção. In: _____; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A arte entre-guerras*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 87-167.

GULLAR, Ferreira. “Arte neoconcreta: uma contribuição brasileira”. In: AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Fac-símile da: 1ª ed. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014, p. 114-129.

HARRISON, Charles. “Abstração”. In: _____; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. *Primitivismo, cubismo, abstração: começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

HARRISON, Charles. “Expressionismo abstrato”. In: STANKOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zarrar, 2000, p. 122-149.

KLEE, Paul. “Credo criativo, 1920”. In: CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 183-188.

LYNTON, Norbert. “Expressionismo”. In: STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000, p. 24-37.

MALEVITCH, Kasimir. “Suprematismo”. In: AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 32).

MATISSE, Henri. “Escritos e conversas sobre a arte”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). *A pintura – Vol. 9: O desenho e a cor*. Magnólia Costa (tradução). São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 137-141.

MESQUITA, Tiago. “Pintura no espaço em obra”. In: DIEGUES, Isabel; COELHO, Frederico Oliveira (Org.). *Desdobramentos da pintura brasileira, Séc. XXI*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012, p. 256-263.

MONDRIAN, Piet. "De Stijl". In: AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Fac-símile da: 1ª ed. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014, p. 40, 41.

MORAIS, Frederico. "Concretismo / Neoconcretismo: quem é, quem não é, quem aderiu, que precedeu, quem tangenciou, quem permaneceu, saiu, voltou, o concretismo existiu?". In: AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Fac-símile da: 1ª ed. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014, p. 292-299.

_____. "Cor e Abstração". In: COSTA, Maria Cristina Castilho. *Figurativismo/Abstracionismo: o vermelho na pintura brasileira*. São Paulo: Instituto Cultural Itau, 1990.

SCHARF, Aaron. "Construtivismo". In: STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000, p. 106-121.

_____. "Suprematismo". In: STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000, p. 100-102.

SERS, Philippe. "Kandinsky filósofo II: o desafio da teoria das formas- em que a arte abstrata está autorizada a se tornar suporte da imagem profética?" Prefácio. Paris, maio de 1991. In: KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre o plano*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. XIII - XXXVI.

STAFF, Craig G. "Abstracionismo lírico europeu". In: FARTHING, Stephen. *Tudo sobre Arte*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011, p. 468-469.

WHITFIELD, Sasah. "Fauvismo". In: STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000, p. 11-23.

VAN DOESBURG, Theo. "Arte Concreta". In: AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014, p. 42-44.

Teses e Dissertações

LOPES, Almerinda da Silva. *Informalismo e utopia: O mundo transfigurado por Antonio Bandeira*. 1997. 576 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1997.

MIKLOS, Claudio. *A Arte Zen e o Caminho do Vazio- uma investigação sobre o conceito zen-budista de Não-Eu na criação de arte*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte (PPGCA) da Universidade Federal Fluminense (UFF), 2010.

Catálogos de Exposições de Tomie Ohtake

ARRUDA, Vitoria (coord.). *Exposição retrospectiva Tomie Ohtake*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2000.

FARIAS, Agnaldo (curadoria). *O elogio da linha, a carne da cor*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2008.

FARIAS, Agnaldo. *Tomie Ohtake: Gravuras Recentes*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.

HERKENHOFF, Paulo; PERLINGEIRO, Max (org.). *Tomie Ohtake: Construtiva*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 2013.

HERKENHOFF, Paulo. *Pinturas Cegas- Tomie Ohtake*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. *Tomie Ohtake - Orbis Tertius*. Folder da Exposição. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2016.

MENDONÇA, Casimiro Xavier de. *Tomie Ohtake*. Tradução Harriet Sherry McClelland; prefácio Pietro Maria Bardi. São Paulo: Ex Libris, 1983.

OHTAKE, Ricardo (org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001.

OHTAKE, Tomie; CHAIA, Miguel (curadoria). *Tomie Ohtake na visão de Miguel Chaia*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2004.

OHTAKE, Tomie. *Exposição retrospectiva de Tomie Ohtake*. Apres. Pietro Maria Bardi. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1983.

OHTAKE, Tomie. HERKENHOFF, Paulo (curadoria). *Tomie Ohtake - Na trama espiritual da arte brasileira*. Caderno da Exposição comemorativa dos 90 anos da artista. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2004.

OHTAKE, Tomie. MIYADA, Paulo (curadoria). *100-101 Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2015.

OHTAKE, Tomie. *Novas pinturas*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1993.

OHTAKE, Tomie. *Pinturas novas*. Texto de Gabriel Pérez-Barreiro. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011.

Textos Críticos sobre Tomie Ohtake

AMARAL, Aracy (Org.). "Tomie Ohtake". In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO: perfil de um acervo. São Paulo: Techint Engenharia, 1988.

BARREIRO, Gabriel Pérez. "Tomie Ohtake: Pinturas novas". In: OHTAKE, Tomie. *Pinturas novas*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011, p. 05-13.

CHAIA, Miguel. "A Dimensão Cósmica na arte de Tomie Ohtake". In: OHTAKE, Ricardo (org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001, p. 216-233.

COSTA, Marcus de Lontra. "Tomie Ohtake: a criação do mundo". In: OHTAKE, Tomie. *Novas pinturas*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1993.

FARIAS, Agnaldo. "Seixo Rolando e Nuvem". In: OHTAKE, Ricardo (org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001, p. 322-329.

HERKENHOFF, Paulo. "*Tomie Ohtake*". In: OHTAKE, Ricardo (org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001, p. 60-69.

HERKENHOFF, Paulo. "*Tomie Ohtake*". In: OHTAKE, Ricardo (org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001, p. 60-61).

HERKENHOFF, Paulo. "Tomie Ohtake: A vontade construtiva num buque de geometrias". In: HERKENHOFF; PERLINGEIRO, Max (org.). *Tomie Ohtake: Construtiva*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2013, p. 19-77.

HERKENHOFF, Paulo. "Tomie Ohtake". In: ARRUDA, Vitoria (coord.). *Exposição retrospectiva Tomie Ohtake*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2000, p. 14-63.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. "Cronologia". In: HERKENHOFF; PERLINGEIRO, Max (org.). *Tomie Ohtake: Construtiva*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2013, p. 79-111.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. "Tomie Ohtake - Orbis Tertius". Folder da Exposição. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2016.

KADOTA, Neiva Pitta. *O traço difuso de Tomie Ohtake*. Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP, Nº 14 - 1º semestre de 2005. p. 4-7. Online. Disponível em: http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_14/facom_14.pdf

MIYADA, Paulo. "O inominado em Tomie Ohtake". In: OHTAKE, Tomie. MIYADA, Paulo (curadoria). *100-101 Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2015, p. 17.

MIYADA, Paulo. "Tomie Ohtake de branco". In: OHTAKE, Tomie. MIYADA, Paulo (curadoria). *100-101 Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2015, p. 22, 23.

MORAIS, Frederico. "O Edifício de Formas Tomie Ohtake". In: OHTAKE, Ricardo (org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001, p. 134-145.

NÚCLEO DE PESQUISA E CURADORIA DO INSTITUTO TOMIE OHTAKE. "Tomie Ohtake 100 101: Notas sobre um percurso vivaz". In: OHTAKE, Tomie. MIYADA,

Paulo (curadoria). *100-101 Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2015, p. 72-77.

PEDROSA, Mário. “Entre a personalidade e o pintor”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21/02/1961.

SPANUDIS, Theon. *A pintura de Tomie Ohtake*, Habitat, mar. Abr. 1965, p. 69.

Catálogos Diversos

COELHO, Teixeira. INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. Coleção Itaú contemporâneo: arte no Brasil 1981-2006. São Paulo: Itaú Cultural, 2006.

DANILOWITZ, Brenda. *Cor e luz: Josef Albers - homenagem ao quadrado*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.

NASCIMENTO, Ana Paula (cur.). *Nipo-brasileiros no Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2008.

O TRIUNFO DA COR: O PÓS-IMPRESSIONISMO. Exposição. CCB-RJ, de 20 de junho a 17 de outubro de 2016. Folder da Exposição.

Artigos

LOPES, Almerinda da Silva. “O discurso crítico e a Abstração Informal: da contradição à revisão de conceitos”. *Revista Visualidades*, Goiânia v.10, n.1 p. 177-203, jan-jun 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/VISUAL/article/view/23092/13637>> Acesso em 06 abr. 2016.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. Palestra de 1987. Edição brasileira: Folha de São Paulo, 27/06/1999. A célebre conferência *Qu'est-ce que l'acte de création?* Sobre o cinema e o ato criativo, foi proferida em Paris em 17 de maio de 1987.

Referências em Meios Eletrônicos sobre Tomie Ohtake

AMARAL, Aracy (Org.). *Tomie Ohtake*. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO: perfil de um acervo. São Paulo: Techint Engenharia, 1988. p. 307. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_criticas&cd_verbete=3427&cd_item=15&cd_idioma=28555>. Acesso em: 02 jan. 2015.

COCCHIARALE, Fernando. “Tomie Ohtake: A Poética da Linha no Mundo da Cor”. Disponível em: <<http://www.23bienal.org.br/especial/peoh.htm>> Acesso em: 06 abr. 2016.

FARIAS, Agnaldo. "Pintura e Pureza". *Galeria Nara Roesler*, Catálogo da Exposição. São Paulo, 2013. Disponível em: http://www.nararoesler.com.br/usr/documents/exhibitions/list_of_works_url/23/catalogo_tomieohtake_v2a_web_3.pdf. Acesso em: 06 abr. 2016.

FARIAS, Agnaldo. "Tomie Ohtake: Vida e obra em movimento contínuo". *REVISTA USP*. São Paulo, n. 104, p. 177-190, janeiro/fevereiro/março 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/106764/105402>. Acesso em: 06 abr. 2016.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. Disponível em: http://www.institutotomieohtake.org.br/conheca/o_instituto. Acesso em: 15 set. 2016.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. "Linha do tempo". Disponível em: http://www.institutotomieohtake.org.br/tomie_ohtake/linha_do_tempo. Acesso em: 06 abr. 2016

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. "Exposições Individuais - Brasil". Disponível em: http://www.institutotomieohtake.org.br/tomie_ohtake/interna/exposicoes-individuais-brasil. Acesso em: 06 abr. 2016.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. "Tomie Ohtake – Correspondências". Disponível em: <http://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/tomie-ohtake-correspondencias>. Acesso em: 30 out. 2016.

MIYADA, Paulo; DE ANGELIS, Carolina. "Tomie Ohtake- Frases mais rápidas que a mão". Disponível em: http://www.institutotomieohtake.org.br/tomie_ohtake/interna/tomie-ohtake-frases-mais-rapidas-que-a-mao. Acesso em: 06 abr. 2016.

MOLINA, Camila. "Círculos de Tomie". São Paulo: O Estado de S. Paulo, 22 de nov. 2010. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,circulos-de-tomie-imp-,643364>. Acesso em: 12 ago. 2016.

MOLINA, Camila. "Formas e cores na vibração de Tomie". São Paulo: O Estado de S. Paulo, 22 de nov. 2010. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,formas-e-cores-na-vibracao-de-tomie-imp-,643373>. Acesso: 20 abr. 2016.

MOLINA, Camila. "Tomie Ohtake é homenageada com exposição de suas últimas obras monocromáticas". *O Estado de São Paulo*, 01 de abr. 2015. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,tomie-ohtake-e-homenageada-com-exposicao-de-suas-ultimas-obras-monocromaticas,1661692>. Acesso em: 06 abr. 2016.

OHTAKE, Tomie. Entrevista a Everaldo Fioravante, publicado em 31/07/2012 no jornal Metrô News. Disponível em: <https://artenalinha.wordpress.com/2012/07/31/quatro-estacoes-de-tomie-ohtake-na-consolacao/>. Acesso em: 09 dez. 2015.

OHTAKE, Tomie. “Exposições Individuais – Brasil”. Disponível em: <http://www.institutotomieohtake.org.br/tomie_ohtake/interna/exposicoes-individuais-brasil>. Acesso em: 06 abr. 2016.

OHTAKE, Tomie. “Exposição Influxo das Formas”. Disponível em: <<http://vejasp.abril.com.br/atracao/tomie-ohtake-influxo-das-formas>>. Acesso em: 30 out. 2016.

Referências em Meios Eletrônicos

A FORMA ESTRUTURAL NA ARQUITETURA. Disponível em: <<https://coisasdaarquitectura.wordpress.com/2013/10/12/forma-estrutural-i/>>. Acesso em: 20 out. 2016.

ARSKY, Ana Maria Keating. Disponível em: <<http://anaarsky.com.br/home/tomie-ohtake-a-dama-das-artes-plasticas-brasileira/>>. Acesso em: 16 març. 2016.

ASTRONOMY. Disponível em: <<http://astronomy.swin.edu.au/cosmos/H/Hubble+Classification>>. Acesso em: 11 out. 2016.

BELLE GARDE, Claude. “Expositions”. Disponível em: <<http://www.claudebellegarde.com/actualites.html>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

BELLE GARDE, Claude. “Farbenlehre”. Disponível em: <<http://www.jousse-entreprise.com/fr/art-contemporain/expositions/bellegarde-farbenlehre/>>. Acesso em: 20 dez. 2016).

BELSON, Jordan. 32ª Bienal de São Paulo. Disponível em: <<http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2563>>. Acesso em: 14 out. 2016.

CARBULLIDO, Ray. Disponível em: <<http://raycarbullido.com/>>. Acesso em: 10 out. 2016.

CHAIN, Carla. “Lua Certa”. Disponível em: <<http://www.carlachaim.com/Lua-Certa>>. Acesso em: 30 out. 2016.

CHAIN, Carla. “Lua Nova”. Disponível em: <<https://vimeo.com/77075493>>. Acesso em: 30 out. 2016. Vídeo, aos 28’27”.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. “Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e a Abstração Informal no Brasil”. *Revista Estudos Feministas*. IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, nº 58, p. 2003-2013, nov. 2000. Disponível em: <http://novosestudios.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/92/20080627_mario_pedrosa_ferreira_gullar.pdf> Acesso em: 06 abr. 2016.

CORES EM JAPONES. Disponível em: <<http://aulasdejapones.com.br/cores-em-japones/>>. Acesso em: 06 abr. 2016.

COSMOS: ODISSÉIA NO ESPAÇO. Disponível em:
<<http://www.natgeotv.com/pt/series/natgeo/cosmos-odisseia-no-espaco>>. Acesso em: 11 out. 2016.

DELAUNAY, Robert. *Simultaneous Contrasts: Sun and Moon*. Disponível em:
<<https://www.moma.org/collection/works/78302>>. Acesso: 06 abr. 2016.

DIAPASÃO DE HUBBLE. Disponível em:
<<http://astronomy.swin.edu.au/cosmos/H/Hubble+Classification>>. Acesso em: 11 out. 2016.

GALAXY. Disponível em:
<<https://btc.montana.edu/ceres/html/Galaxy/galhubble.html>>. Acesso em: 11 out. 2016.

GLEISER, Marcelo. “Espaços curvos”. Disponível em:
<<http://revistagalileu.globo.com/Revista/noticia/2014/12/espacos-curvos.html>>. Acesso em: 11 out. 2016.

GLEISER, Marcelo. “Supernova de Kepler faz 400 anos”. Folha de São Paulo – Ciência. Disponível em:
<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ciencia/fe1912200402.htm>>. Acesso em: 11 out. 2016

HÁ ESCOLAS QUE SÃO GAIOLAS E HÁ ESCOLAS QUE SÃO ASAS. Exposição. Museu de Arte do Rio (MAR), 2015. Disponível em:
<<http://www.pipa.org.br/2014/09/mostra-coletiva-analisa-a-relacao-entre-arte-e-educacao-com-mais-de-180-pecas/>>. Acesso: 20 jan. 2015.

INSTITUTO de Arte Contemporânea (IAC) (São Paulo, SP). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em:
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao468881/instituto-de-arte-contemporanea-sao-paulo-sp>>. Acesso em: 06 abr. 2016. Verbetes da Enciclopédia.

KANDINSKY, Wassily. Disponível em:
<<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo1/abstracionismo/kandinsky/index.html>>. Acesso: 21 nov. 2016.

KANDINSKY, Wassily. “Color Study. Squares with Concentric Circles”. Disponível em: <<http://www.wassilykandinsky.net/work-370.php>>. Acesso em: 06 abr. 2016.

KANDINSKY, Wassily. “Several Circles”. Disponível em:
<<http://www.wassilykandinsky.net/work-49.php>>. Acesso: 21 nov. 2016.

KLEIN, Yves. Archives. Disponível em:
<http://www.yveskleinarchives.org/works/works14_us.html>. Acesso em: 12 nov. 2016.

MAHARISHI MAHESH YOGI. Disponível em: <<http://www.mtbrasil.com/maharishi-mahesh-yogi/>>. Acesso em: 14 out. 2016.

NATIONAL GEOGRAPHIC TV. Cosmos: Odisseia No Espaço. Disponível em: <<http://www.natgeotv.com/pt/series/natgeo/cosmos-odisseia-no-espaco>>. Acesso em: 11 out. 2016.

NIEMEYER, Oscar. “O Poema da Curva”. Disponível em: <<http://www.niemeyer.org.br/outros/poema-da-curva>>. Acesso em: 15 set. 2016.

NIHONGA. ICBJ-Instituto Cultural Brasil Japão. “Nihonga: Pintura Clássica Japonesa”. Disponível em: <http://www.icbj.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=223&Itemid=102>. Acesso em 18 jan. 2016.

OKINAKA, Massao. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24070/massao-okinaka>>. Acesso em: 20 out. 2016. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

OKINAKA, Massao. “Sobre o sumi-ê na cultura japonesa”. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/download/72059/75295>>. Acesso em: 20 out. 2016

OKINAKA, Massao. “Sumi-ê”. Disponível em: <<http://madeinjapan.com.br/2006/03/02/sumie-a-arte-em-preto-e-branco/3/>>. Acesso em: 20 out. 2016.

O TRIUNFO DA COR: O PÓS-IMPRESSIONISMO. Exposição. CCB-BR, de 20 de junho a 17 de outubro de 2016. Disponível em: <<http://culturabancodobrasil.com.br/portal/o-triunfo-da-cor-3/>>. Acesso em: 06 abr. 2016.

PRAJNAPARAMITA - Escola San Zan Shugyo Do. Disponível em: <<http://www.wulinpraticasorientais.com.br/news/prajnaparamita-a-vacuidade-torna-se-fenomeno-os-fenomenos-tornam-se-vacuidade/>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

SAGAN, Carl. Disponível em: <<http://www.carlsagan.com/>>. Acesso em: 11 out. 2016.

SERPA, Ivan. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8922/ivan-serpa>>. Acesso em: 06 abr. 2016. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

SHAKUHACHI. Disponível em: <<http://www.japaoemfoco.com/instrumentos-musicais-tradicionais-japoneses/>>. Acesso em: 06 abr. 2016.

SHODÔ. ICBJ-Instituto Cultural Brasil Japão. “Shodô - A Arte da Caligrafia”. Disponível em: <http://www.icbj.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=221&Itemid=100>. Acesso em 18 jan. 2016.

SPINELLI, João J. "Wolfgang Pfeiffer 100 Anos: 1912-2012". *Arte & Crítica*. Jornal da ABCA, nº 26 - Ano X - Dezembro de 2012. Disponível em: <<http://abca.art.br/n26/memoriadacritica.html>> Acesso em: 06 abr. 2016.

SUGANO, Keisuke. Disponível em: <<http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/keisuke-sugano/auktionsresultate>>. Acesso em: 06 abr. 2016.

TANAHASHI, Kazuaki. Disponível em: <<http://www.brushmind.net/>>. Acesso em: 10 out. 2016.

TYSON, Neil de Grasse; GOLDSMITH, Donald. *Origens: catorze bilhões de anos de evolução cósmica*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2015, p.74. Disponível em: <https://ensaiosflutuantes.files.wordpress.com/2016/03/origens_-catorze-bilhoes-de-ano-neil-degrasse-tyson.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2017.

YIN E YANG. Disponível em: <<http://flordeameixeira.com/init/teoria/yinyang/>>. Acesso em: 10 nov. 2016.

YOGANANDA. Disponível em: <<https://www.yogananda-srf.org/>>. Acesso em: 14 out. 2016.

ZEN GARDENS. Disponível em: <<http://www.bestchoiceschools.com/25-most-inspiring-japanese-zen-gardens/>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

Audiovisuais sobre Tomie Ohtake

ITAÚ CULTURAL. "Tomie Ohtake". 2007. Vídeo. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4437/tomie-ohtake>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

EXPOSIÇÃO "TOMIE OHTAKE - INFLUXO DAS FORMAS". Mesa de Debates. Vídeo / dur.: 51'37". Full HD, Brasil, 2013. Produtora: Gosto de Brasil Produções Audiovisuais. Cliente: Instituto Tomie Ohtake. Participantes: Paulo Miyada, Aracy Amaral, Frederico Moraes, Miguel Chaia e Agnaldo Farias. Disponível em: <<https://vimeo.com/77075493>>. Acesso em: 20 out. 2016.

EXPOSIÇÃO Tomie Ohtake. Reportagem EPTV de Ribeirão Preto entrevista Ricardo Ohtake, 26 mar. 2010. Disponível em: <<http://vimeo.com/10466581>>. Acesso em: 16 març. 2016.

PINTURA E PUREZA - TOMIE OHTAKE. 2013. Vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TR4abcREdME>>. Acesso em: 20 out. 2016. TOMIE Ohtake: artista brasileira abre nova exposição aos 95 anos. Jornal da Gazeta, 11 dez. 2008. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=YNhWxAwLxIs>>. Acesso em: 16 març. 2016.

Audiovisuais

BELSON, Jordan. "Samadhi". Disponível em: <https://vk.com/video-59292187_169443314>. Acesso em: 14 out. 2016.

CARBULLIDO, Ray. *Círculo Zen/ Artes Marciais*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sUwu7o9enNw>>. Acesso em: 10 out. 2016.

D'ALGUSTINE, Corey. "The Painting Techniques of Ad Reinhardt: Abstract Painting". Disponível em: <<https://www.moma.org/explore/multimedia/videos/129/688>>. Acesso em: 12 jan. 2016.

KLEIN, Yves. "Anthropométrie de l'époque bleue". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kj0BQD1oOG0>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

TANAHASHI, Kazuaki. *Circle Circle Circle*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3FIY66eK-KE>>. Acesso em: 10 out. 2016.

YÜN, Hsing. "One-Stroke Calligraphy". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yvM0IMYJgqw>>. Acesso em: 10 de jun. 2016.

Filmes

SALLES JR., Walter. *Retrato de Tomie*. [Filme]. Texto e entrevista: Wilson Coutinho, narração: Fernanda Montenegro, 1988. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KpdbbvB_Wic&t=26s>. Acesso em: 20 març. 2016.

TV CULTURA DIGITAL. *Tomie Ohtake*. [Documentário]. Dir. Hélio Goldsztejn. São Paulo: TV Cultura, 2016, (55 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MfTKcNr9RU8>>. Acesso em: 16 març. 2016.

YAMAZAKI, Tisuka. *Tomie Ohtake*. [Filme]. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x_cA_c6UcQg>. Acesso em: 16 març. 2016.